



# TÁNC-TUDOMÁNYI TANULMÁNYOK





# TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

SZERKESZTETTE

MORVAY PÉTER

KIADJA A MAGYAR TÁNCMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE  
TUDOMÁNYOS BIZOTTSÁGA

BUDAPEST, 1958

Szerkesztőbizottság:

KAPOSI EDIT, KÖRTVÉLYES GÉZA  
LUGOSSY EMMA, MORVAY PÉTER  
PESOVÁR ERNŐ, VITÁNYI IVÁN

A borítólapon

Izsó Miklós

Táncoló paraszt c. szobra

az 1861—1875-ös évekből

(Eredetije a Szépművészeti Múzeumban)

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki felelős: Húth István

A kézirat nyomdába érkezett 1958. I. 24. — Terjedelem: 12,7 (A/5) ív

---

Akadémiai Nyomda, Budapest — 44511/58 — Felelős vezető: Bernát György



## REFORMTÖREKVÉSEK A BALETT TÖRTÉNETÉBEN

Írta: *Dienes Gedeon*

A „balett” szó az általános irodalmi használatban nem egyértelmű. Vannak táncírók, akiknek szótárában e szó jelentése majdnem olyan tág, mint magáé a táncé, és ilyenformán egy kategóriába kerülnek a modern balett alkotásai a renaissance angyalok köszöntő gesztusai, a keleti táncok mozdulatanyaga (vö. „hindu balett”), tehát az ember legkülönbözőbb táncos megnyilvánulásai.

Mi nem ebben az értelemben használjuk ezt a szót. Balett néven nevezzük a középkori Európa népi táncformáiból sarjadó, az udvari ünnepeken csiszolódó és végül a színpadon teljesen kifejlődő technika és kifejezésrendszer pontosan körülírt mozdulatanyagát, amely mai színpadaink balettművészetében teljeseedik ki. Ebben az értelemben a balett az általános táncművészet egyik nagy történelmi formája, és kívül esnek határain egyéb táncmegnyilvánulások, legyenek azok európai népi eredetűek vagy más kultúrák színpadi, vallási vagy egyéb táncos megnyilvánulásai. Nem számítjuk tehát a balett fogalomkörébe a néptáncokat, a keleti és nem európai eredetű színpadi táncokat, a primitívek táncait stb., amelyeknek elemeiből a balett ugyan meríthet, de amelyek a maguk teljes egészében kívül esnek azon a területen, amelyet a „balett” mint táncművészeti műszó elhatárol.

A balett történelme folyamán a reformok többféle téren mutatkoztak. Egyes korszakokat a technika fejlődése, a tánclemek gazdagodása jellemez (pl. néptánclemek behatolása), máskor a balettek témái változnak feltűnően vagy a kompozíció szerkezete fejlődik (pl. a cselekményes balett, az ún. fehér balettek), sokszor kiemelkedő szerep jut a jelmezeknek, díszleteknek (maillot, tütü) és nem utolsósorban fontosak a zenei és festészeti áramlatok (pl. ballets russes). E változások függvényeként fejlődik a balett kifejezőértéke. A technikai gazdagodás például több kifejezéslehetőséget nyújt, az álarc elvetése megadja az arcjáték érvényesülésének lehetőségét. Az említett tényezők összhatása tehát megadja a balettművészet mindenkori jellegét.

A balett fejlődését a reformtörekvéseken, illetve azok megvalósulásán lehet legjobban lemérni, és ez adta azt a gondolatot, hogy megkíséreljük a balett történetének periodizálását. E kísérlet inkább témafelvetés kíván lenni, mint végleges és megváltoztathatatlan állásfoglalás.

A fejlődésben döntő esemény a hivatásos táncosok fellépése és a balett színpadrakerülése (XVII. század vége). A közel 200 éves korábbi fejlődés, vagyis az udvari balett korszaka nem mutat fel ilyen lényeges változásokat. Mind a technika, mind a kifejezésmód további fejlődésére döntően kiható művészi igényű reformtörekvésekről csak a professzionista balett megjelenésétől kezdve beszélhetünk. Ezeket a reformtörekvéseket a XIX. század végéig fogjuk figyelemmel kísérni, és csak azért nem tovább, mert a század-



fordulón a balettművészetben olyan gyökeres megújulás következik be, amely további kérdéseket és szempontok megvizsgálását teszi szükségessé.

\*

E két évszázados fejlődés első szakasza a színpadi balett megszületésének és a technika kialakulásának kora. Előhírnöke a XIV. Lajos alapította táncakadémia (1661), amelynek keretében később (1672) megindul a hivatásos színpadi táncosok képzése. Ez vezeti ki a balettet az udvarok dísztermeiből a közönség által megközelíthető színpadra.

A táncakadémia balettmestere, a „táncművészet doktora” *Beauchamp* (1639—1704/5) nem késik megkezdeni a balett mozdulatanyagának kodifikálását, rögzíti az öt pozíciót (még csak 45 fokos szögben) és táncírási rendszer felállításával kísérletezik (amelyet Feuillet később kifejleszt és 1699-ben közléstesz). Erről az első mozdulatanyagról azonban, sajnos, nincsenek pontos értesüléseink. Annyit tudunk, hogy a színpadon tovább élnek az udvari táncok (gavotte, menuet, pavane, sarabande, volta, allemande, gaillarde stb.), valamint azt is, hogy „Beauchamp befolyása alatt a tánctechnika lényegesen gazdagodott. Ő volt az első, akit érdekelt a karoknak és a fejnek a testhez viszonyított helyzete”.<sup>1</sup> Ebben az első korszakban alakultak ki az olyan elemek, mint a balancé, battement, chassé, contretemps, entrechat, tricoté, relevé stb. Mindez annak volt köszönhető, hogy miután XIV. Lajos 1668 óta már nem táncolt, a balett megszabadult az udvari kötöttségektől.

Jelentős újítás volt ebben a korszakban, hogy ismét női szereplők kerültek a színpadra. Korábban az udvari balettekben szerepeltek ugyan udvarhölgyek, de a színpadokon a női szerepeket fiatal fiúk táncolták. Az első hivatásos táncosnő, *Beauchamp* tanítványa, *Lafontaine* primaballerina volt, aki a „Triomphe de l'Amour” c. balettben vállalt szerepével (1681) régi hagyomány korlátait döntötte le, és megnyitotta az utat, amelyen a baletttechnika a női test mozdulatlehetőségeinek kiaknázásában olyan nagy művészi eredményeket ért el.

A XVII. és a XVIII. század fordulóján a női balett technika a földig érő szoknyák következtében még nem tudott az à terre jellegtől felszabadulni. *Marie Camargónak* (1710—1777) kellett eljőnnie, hogy a táncruhát a lábikráig megrövidítse és a tánccipőről leahagyja a sarkot (a 30-as években). Ezzel *Camargo* nemcsak a már meglevő lábmozdulatok finomabb kivitelezésének szükségességét teremtette meg (hiszen a lábmunka láthatóvá lett), hanem megnyitotta az utat a női élévation felé is.

A 30-as évekre esik a balett történetében egy másik indulás is, a pétervári táncakadémia megalapítása *Landet* vezetésével. Eleinte csak arról volt szó, hogy a francia táncmester külföldi táncokat tanítsa az udvarnál, de a történelem úgy hozta magával, hogy az ebből kialakult pétervári akadémia termelje ki azokat a táncnemzedékeket, amelyek a XIX. században és főleg annak második felében, a nyugat-európai balett hanyatló korszakában majd átmentik a balett haladó hagyományait a mi színpadainkra.

\*

A második nagy korszakot nevezhetjük a cselekményes balett megjelenése és a technika tökéletesedése korának. A XVIII. század közepén lép fel a balett legnagyobb reformátora, a balett művészi kifejezőeszközzé alakí-

<sup>1</sup> D. *Lynham*, „Ballet Then and Now”, London 1947, 33 o.



tásának szószólója, Jean Georges Noverre (1727—1809/10), aki a „Lettres sur la Danse et les Ballets” (1760)<sup>2</sup> soraiban a táncirodalom legkiemelkedőbb elméleti művét teremti meg és több, mint 150 koreográfiájával gyakorlatban is igyekszik megvalósítani eszméit. Noverre nem csupán táncos, hanem táncszerző, nem csupán táncszerző, hanem filozófus és esztéta is. Levelei rombolnak, de csak a rombolnivalót, és építenek, de amit építenek, az megtartanivaló.

Noverre végcélja a cselekményes balett vagy, ahogy ő mondja, a „heroikus pantomim” megteremtése volt. Csak ezt nevezi művészetnek, szembeállítva a „mechanikus vagy bemutató tánccal”.<sup>3</sup> Ehhez az utóbbi típushoz tartoznak a szokványos entrée-k és divertissement-ok, amelyek „ezer esetben olyan kevéssé egyeznek a tárggyal, és olyan kevéssé függenek össze a drámával, hogy törölni lehetne őket és az érdeklődés nem gyöngülne, a jelenetek folyamatosága nem szakadna meg...<sup>4</sup> A táncszerző tehát ne szakítsa meg a cselekmény menetét, hanem egységesen komponálja meg művét, amelynek legyen expozíciója, bonyodalma és megoldása.<sup>5</sup> A szerkezetet Noverre nemcsak a cselekmény bonyolításában követeli meg, hanem az előadásformában is, mert a balettet „jelenetekre és felvonásokra kell osztani. A jeleneteknek, csakúgy, mint a felvonásoknak, legyen eleje, közepe és vége...”,<sup>6</sup> de nem egymástól elszakítva, hanem szorosan kapcsolódva, mint — kedvenc hasonlatával, a festészettel élve — a Luxembourg galéria, amelyet Rubens festett: „minden kép egy-egy jelenetet ábrázol, amely természetesen kapcsolódik a másikhoz; jelenetről jelenetre haladva eljutunk a megoldáshoz...”<sup>7</sup>

Mindez akkoriban merész újítás volt, mert a szerkezet egységet és a cselekmény bonyolítását, — ha ugyan ilyen egyáltalán volt — gátolták az udvari balett még mindig érvényben levő hagyományai. Például a szereplők csak rangjuk sorrendjében léphettek színpadra (elsőnek a legalacsonyabb rangú), az egyes táncok meghatározott sorrendben következtek egymás után, ún. szvitben (pl. allemande-courante-sarabande stb.), a táncok megválasztásában sokszor döntő volt az, hogy melyik táncos melyiket tudta legjobban ellejteni. Így például „passepied-k azért kerültek a balettbe, mert Prévot kisasszony elegánsan lejtette; musette-k, mert Sallé kisasszony és Dumoulin úr kéjes bájjal táncolták; tambourin-ek, mert ebben a műfajban Camargo kisasszony tündökölt; végül chaconne-ok és passacaille-ok, mert a híres Dupré szinte hozzánőtt ezekhez a mozdulatokhoz...”<sup>8</sup>

A kompozíció egységének követelménye Noverre-nél kiterjed a szoros koreográfián kívül a rokon művészetekre is. Elképzelése szerint csak úgy jöhet létre tökéletes kompozíció, ha „a zeneszerző, a balettmester, a díszlettervező, a ruhatervező, a mechanikus... egyenlő mértékben járul hozzá a mű tökéletességéhez és szépségéhez...”<sup>9</sup> A balettnak mint szintétikus művészetnek fokini gondolata tehát megvan már Noverre-nél is, de felvetése abban az időben még korai volt, bár nem szükségtelen. A balettmester ugyanis úgyszólván magára volt hagyatva, egyszerűen „átadták neki a partitúrát...

<sup>2</sup> Magyarul: „Levelek a táncról és a balettről”, ford. Benedek M., vál. és jegyz. Vályi R. Bp. 1955. A továbbiakban „Noverre”.

<sup>3</sup> Noverre 55. o.

<sup>4</sup> I. m. 115—116. o.

<sup>5</sup> I. m. 100., 102. és 105. o.

<sup>6</sup> I. m. 105. o.

<sup>7</sup> I. m. 109. o.

<sup>8</sup> I. m. 123. o.

<sup>9</sup> I. m. 122. o.



hogy az eléje tett zenére komponálja meg a táncot...’’<sup>10</sup> A jelmeztervező sem fordult senkihez, a régi viseletet gyakran áldozta fel a napi divatnak, a díszlettervező sem tanácskozott a szerzővel, a maga eszméit követte, amelyek gyakran nem feleltek meg a valóságosságnek.

A kompozíció mellett Noverre másik nagy elgondolása a szabad kifejezés lehetőségének megteremtése volt. Harc a régmúltból fennmaradt konvencionális allegóriák és a saját századában kialakult, de öncélúvá vált technikai bravúroskodás ellen.

Igaz, hogy „ma már... táncban sem ábrázolják a szelet fűjtatóval kezében, szélmalommal a fején, tollruhában a könnyűség jeleképpen; ...a zenét nem jellemzik hangjegyvonalal csíkozott és negyed- meg nyolcadhangjegyekkel díszített ruhával; a hajába nem dugdosnak C vagy F kulcsot”,<sup>11</sup> ezek a durva allegóriák „nem a mi századunkból valók”, de a kifejezés nem kapott új formát, mert még mindig megvannak az álarcok, a súlyos fejdíszek, a nehézkes kosztüömök, amelyek akadályozták a mozdulati szabadságot. A maradiak az álarcot a csoportoknál a mondanivaló egységes kifejezésének feltüntetése, a szólótáncosoknál pedig a megerősítő technikával járó arcfintorok elrejtésére tartották szükségesnek. Noverre azonban eltökélten megindította a maszkok elleni harcot. „Akinak vonásait az erőfeszítés torzítja el és arca állandóan vonaglik, az lélek nélkül, csak a lábával táncol”.<sup>12</sup> Az arcot tehát nem elrejtetni, hanem felfedni kell, felhasználni a mondanivaló kifejezésére: „miért hagyjuk meg a színészek és a karénekesek arcát, ha azoktól vesszük el, akiknek, a szótól és hangjuk használatától megfosztva, nagyobb szükségük lenne rá?”<sup>13</sup> És valóban, az álarc fölösleges és káros voltát a táncosok megérezték, de Maximilien Gardelnek (1741–1787) kellett eljönni ahhoz, hogy merészen levesse magáról a maszkot és ezzel megnyissa a férfitáncosok számára is az utat az arc mimika kifejlődése felé. Ezzel eljött a technika finomodásának az ideje is, mert a szabaddá vált arc nem tűrhette tovább az akrobatikussá vált technika következtében addig oly gyakori fintorokat. Ismerjük a két Vestris (Gaetano 1729–1808 és Auguste 1760–1842) legendás ugrásait és Anne Heinel (1753–1808) többszörös pirouettejeit, amelyeknél az ugrás magassága és a forgások minél nagyobb száma volt a végső cél.

Noverre-nek azonban nem sikerült elérnie, hogy a táncosok a technikát teljesen a kifejezés szolgálatába állítsák. Igaz, hogy Guimard (1743–1816) táncában, ahol „a lépések könnyedén fűződtek egymásba és az arckifejezés összhangban volt a mozdulatokkal”,<sup>14</sup> ez megvalósult, de a nagy élévationnal dolgozó táncosokról ezt nem lehet elmondani. A mozdulatok harmoniáját hiányolja Noverre, amikor így ír: „A táncosok lemondtak karjukról; ...futkosás, szökdelés, távugrás foglalja el a tánc helyét.”<sup>15</sup> A fiatalabb Vestrisről így ír: a pirouette-et „rendkívül sebességgel végzi, és amikor testének súlypontja jelzi számára az elesést, megáll, lábával erősen topogva. Ha ez utóbbi mozdulat nem is az egyensúly csodája, mindenesetre az ügyességé, az óvatosságé és a szükségszerűségé.”<sup>16</sup>

<sup>10</sup> I. m. 121. s. köv.

<sup>11</sup> I. m. 126. o.

<sup>12</sup> I. m. 131. o.

<sup>13</sup> I. m. 130–131. o.

<sup>14</sup> E. de Concourt, „La Guimard”, Paris, 8. o.

<sup>15</sup> Noverre 48. o.

<sup>16</sup> Id. G. Capon, „Les Vestris”, Paris 1908, 223. o.



Ahhoz, hogy a technika a kifejezést szolgálja, még hosszú utat kell megtennie, de nem az erő, a dinamika, hanem a finomodás, a biztonság felé.

A kompozíció további kötöttsége a szimmetriából fakadt. „A cselekményes jelenetekben a szimmetria adja át helyét a természetnek”<sup>17</sup> „Kérdezem azokat, akiket a megszokott előítélet tölt el, látnak-e szimmetriát, amikor a birkanyáj menekül a farkas ragadozó foga elől... Kétségtelenül nem... Nem rendetlenséget és zűrzavart prédikálok, ellenkezőleg: szabályt a szabálytalanságban...”<sup>18</sup> A szabálytalanságon Noverre a színpadi kompozíció tudatos megszerkesztését érti, amelynek utánoznia kell a természetben adott szabálytalanságokat anélkül, hogy abból rendszertelenség származnék. Ezzel hadat üzen a korában divó geometrizálásnak.

Hogy mennyire megkövetelte Noverre a formának a kifejezés szolgálatába való állítását, megmutatja már az is, hogy a tánctanításban is megkívánja a végső művészi kidolgozást: „a táncmesternek, éppúgy mint a festőnek, miután megtanította növendékeit a lépésekre s azok összekapcsolására, a karok ellentétes mozgására, a testfordulatokra és a fejtartásokra, meg kell mutatnia még azt is, hogy hogyan adjon jelentést és kifejezést mind ezeknek az arc segítségével.”<sup>19</sup>

Noverre művészi elgondolásait Stuttgartban kezdte megvalósítani (1760–1767), majd Bécsben, Milánóban és Londonban dolgozott Garrickkal. Mindenütt nagy eredményeket ért el, de tudta, hogy eszméit még a saját balettjeiben sem sikerült egészen megvalósítania: „távolról sem képzelem azt, hogy alkotásaim mesterművek; hízogó helyeslések meggyőzhetnek azoknak bizonyos értékéről, de még jobban meg vagyok győződve róla, hogy nem hibátlanok.”<sup>20</sup> Mégis bízott abban, hogy elindította a balettet az igazi művészet felé vezető úton: „A balett mostanáig csak gyenge vázlata annak, amivé valamikor válhatik.”<sup>21</sup> És ezt a fejlődést Noverre a „természet másolásában” látta biztosítottnak.<sup>22</sup>

A XVIII. század második felére a balettek témáinak megváltozása is jellemző. A korábban úgyszólván kizárólagos mitológiai és többé kevésbé stereotip témákat lassan kezdi felváltani az irodalomtörténetiek és a mindennapi életből származók. A rövid divertissement-ok, entrées-k, a konvencionális jelmez és álarc cselekménytelenségre kárhoztatta a balettet, és most a cselekményesség megteremtése lehetővé tette új, valóban bonyodalmas témák színrevitelét.

Újszerű a témája *Dauberval* (1742–1806) balettkomédiáinak, amelyek rendszerint a paraszt-földesúri viszony különböző problémáival foglalkoznak. Küzölök a „Rosszulőrzött lány” (1786) egészen a XX. századig színpadon maradt. Irodalomtörténeti témákat dolgozott fel *Salvatore Viganò* (1769–1821) olasz koreográfus is, aki elsőnek valósította meg a noverre-i gondolatot, hogy a csoportok nem csak díszletszerű kellékek, hanem a mondanivalót mozdulatokkal is kifejezhetik. Csoportjainak tagjai nem merevednek bele azonos pózokba, mozgatja őket, még pedig egyenként és a zenének megfelelő

<sup>17</sup> Noverre 96. o.

<sup>18</sup> I. m. 98. o.

<sup>19</sup> I. m. 136. o.

<sup>20</sup> Noverre, „Lettres sur la Danse et les Ballets”, Paris 1927, 200. o.

<sup>21</sup> Noverre 95. o.

<sup>22</sup> A történeti hűség kedvéért meg kell mondani, hogy Noverre előtt hat évvel *Cahusac*, „La Danse ancienne et moderne” c. Paris-ban 1754-ben kiadott tánc történetében már beszél Noverre-éhez hasonló reformokról.



ritmusra, ami akkor hallatlan haladást jelentett. Amint Rebling mondja, „a nagy tömegjelenségekben a népnek aktív szerepet juttatott”.<sup>23</sup>

\*

A XIX. század első fele a balett-technika klasszicizálódásának, a karaktertáncok kialakulásának és a romantikus balett uralmának korszaka.

A francia polgári-demokratikus forradalom több téren döntő változást hozott a balett fejlődésében. Elsősorban végleg szakított a tánc szabadságát gátló régi kosztümökkel. „A divat megkívánta, hogy a kosztümanyagok könnyűek és bizonyos mértékben átlátszók legyenek, hogy látni engedjék az emberi test formáinak szépségét. Az ókori tunika bevezetésével a táncos lába teljes hosszában láthatóvá vált.” A tényleges meztelenség elkerülésére bevezették a testhez simuló trikót, mely nem torzítja a lábszár vonalait. A lábmunka teljes felszabadítása „lehetővé tette, hogy a táncos felfelé, oldalt, előre ugorhasson és mindkét lábbal a levegőbe emelkedve pereghessen. A koreográfiák hamarosan függőleges vonalakkal gazdagodtak”.<sup>23</sup> Ennek az irányzatnak megfelelően a forradalom után kezdett divatba jönni a párizsi Opera jelmeztervezőjétől származó, testhez álló trikó használata.

A női kosztüm kötöttségeitől való felszabadulás volt egyik előfeltétele Maria Taglioni hatalmas sikereinek. A Sylphide-ben került először színpadra, majd vált véglegesen elfogadottá a Lamy-féle, könnyű anyagból készült, térden alul érő, ún. „romantikus tüüt” szorosan a testhez simuló felsőrésszel, amely szabadon hagyta a vállat és a nyakat. A térden felül érő ún. „klasszikus tüüt” bevezetése pedig véglegesen megszabadította a női testet kötöttségeitől, megnyitva az utat a lábtechnika erős fokozódása és változatosságának növekedése felé. E táncruha első megjelenését pontosan nem regisztrálták. Valószínű, hogy Didelot századeleji balettjeiben került először színpadra. A lábtechnika kifinomodása és bravúrosodása mindenesetre összefüggenek vele, akár mint okkal, akár mint okozattal.

A tánatechnika fejlődését e korszakban még két másik fontos esemény jellemzi, amelyek Carlo Blasis (1797–1878) és Maria Taglioni (1804–1884) nevével fűggenek össze.

Vigano tanítványa, a milánói Scala 1812-ben alapított táncakadémiájának igazgatója, Blasis módszeres pedagógiát vitt bele a balett-technika tanításába. Rendkívül szigorú mozdulatfegyelmet követelt és ezzel sikerült a technikát teljes értékű művészi kifejezőeszközzé avatnia. Pedagógiai módszerét és tananyagát két tankönyvből<sup>25</sup> ismerjük, amelyekben kodifikálja kora balettjének mozdulatanyagát és megteremti a modern balett-technika első összefoglalását, amelyben megtaláljuk saját mozdulat-invincióit is (pl. attitude).

A balett egyik legjellemzőbb mozdulatmotívumát Taglioni nevével hozzák kapcsolatba. Nem tudjuk, ki emelkedett először spiccre, de bizonyos, hogy ezt a technikai fogást először Taglioni tette diadalmas szerepének hatóeszkövévé a Sylphide-ben. Megjegyzendő, hogy akkor még nem ismerték a baletteipó orrának kemény tömítését, ami a spicctáncot megkönnyíti.

<sup>23</sup> Rebling, „Ballett gestern und heute”, Berlin, 1957, 34. o.

<sup>24</sup> C. W. Beaumont, „A Short History of Ballet”, London 1944, 18. o.

<sup>25</sup> „Traité Élémentaire Théorique et Pratique de l'Art de la Danse”, 1820, és „Code de Terpsichore”, 1830”.



A klasszikus technika kikristályosodása és módszeres elsajátításának lehetősége volt az a két tényező, amelynek köszönhető, hogy a Noverre-i harc a modoros konvencionális kifejezőmozdulatok ellen most már szilárd talajon indulhatott meg. E küzdelem egyik legjelentősebb harcosa ugyancsak Maria Taglioni volt.

A forradalom termelte ki a technika fokozatos előtérbenyomulása mellett a néptáncok iránt való érdeklődést is. Ezek már nem az udvari etiketten átszűrt népi táncformák voltak, amelyek hovatovább elvesztették eredeti jellegüket; balettjeink most már rövidebb közvetítéssel kapnak néptánc-inspirációkat. Ezt az irányt képviseli Fanny Elssler (1810–1884), akinek táncaiban a néptánc a balettnak úgyszólván szerves alkatrészévé válik. Ha nem is tekinthetjük őt a karaktertánc megteremtőjének, meg kell állapítanunk, hogy a néptáncok színpadra vitelében döntő befolyása volt. Sok és változatos néptáncjelenete közül mint a leghatásosabbakat említjük meg a spanyol cachuchát (1836), a lengyel krakoviakot (1839), a castiliai bolerót, az olasz tarantellát stb. Bevitte ezzel a balettművészetbe a maga egyéni és egyetlen módján a nemzeti táncok tüzeit és elemi hatóerejét. Technikájában nem volt újító vonás, ha csak nem a majdnem transzszzerű állapot, melyben testének minden porcikája táncolt.

A forradalom eszméi a balettek témáiban is megmutatkoznak, mint pl. *Gardel*: „Offrande à la Liberté”, vagy *Hautin*: „Almaïde ou la héroïne Américaine”. „A függetlenségi nyilatkozat (1776) óta Amerikát az európai polgári forradalmárok világító példának ismerték el, és ebben a balettben az amerikaiaknak Anglia gyarmati uralma felett aratott győzelme, két harcoló amerikai szerelme és egy angol ifjú negatív tulajdonságai mint a kor tipikus vonásai jutnak kifejezésre.”<sup>26</sup>

Mint ahogy a forradalom sem jutott el végleges, reális megoldáshoz, a valóság a színpadi közlésekben is a fantasztikussal való sajátos vegyülésben jelenkezik. A korábbi hőseket most népi legendák alakjai váltják fel, a megvalósulás a tündérmesék világából való és a bonyodalmak feloldásában földfeletti hatalmak játszanak közre. Így születik meg a romantikus balett.

Hangsúlyoznunk kell itt, hogy a klasszicizmus és a romanticizmus a balettben nem egymást felváltó, sőt nem is egymással szembenálló két irányzat, mint ahogyan a művészet más területein látható. Ellenkezőleg — egymást egészítik ki. Klasszikus a technika, és romantikus a témaválasztás. Messze vezetne annak analízise, hogy mi az oka a balettre vonatkoztatott „klasszikus” jelző más irányú tartalmának és annak, hogy a szokásosan „klasszikus”-nak nevezett balettet következetesebb volna „akadémikus”-nak nevezni. Mindenesetre a mai értelemben vett „klasszikus” balettre áll az, amit mondtunk.

Ezt a fogalmi kettősséget legjellegzetesebben egyesíti magában a romantikus balett prototípusának tekinthető „Giselle”, amely klasszikus technikával hozza színpadra a romantikus receptet, a földi és égi lény, a parasztlány és a villi szerepében. Ebben a szerepben, melyet először Carlotta Grisi (1821–1899) alakított (1841), egyesülnek a romanticizmus két főalakjának, Taglioni Sylphide-jének éterikus vonásai és Elssler karaktertáncainak realitástól átjárt temperamentuma. Ez a balett jelenti a romanticizmus zenitjét és mint történelmi típus a mai színpadon is él.

\*

<sup>26</sup> Rebling i. h.



A XIX. század második felében a balett fejlődésében kettősség mutatkozik: nyugaton a formalizmus a táncot dekadenciába vezeti, az orosz fővárosban azonban olyan erők gyülekeznek és dolgoznak, amelyek a klasszikus balett értékeit átmentik századunk színpadaira és előkészítik azt a nemzedéket, amely a XIX. század balettreneszánszának megteremtője lesz.

Nyugaton a mozdulatanyag módszeres elsajátításának lehetősége következtében a balett mind szélesebb körben terjed el, sokasodnak a táncosok, növekedik a közönség, amely a technikai fejlettségtől elkápráztatva mindinkább a formát értékeli a kifejezéssel szemben. Ebbe az irányba mutat a kezdődő technikai fejlődés behatolása a színpadra. A színpadtechnika eddig nem ismert ragyogó trükköket produkál. A forma kapja a hangsúlyt más művészetek, kivált a festészet terén is, amelyet annak idején Noverre oly rokonnak tartott a táncsal. Az impresszionizmus és utóirányzatai olyanféle formalizmust mutatnak, mint amely a balettet dekadenciába vitte.

A bravúros technika a műveket egységbe kovácsoló tartalmat háttérbe szorítja és ugyanakkor kiemeli a személyt, a sztárt. A balettkar a szólistát szolgáló puszta keret, úgyszólván díszlet rangjára süllyed. A balett kezd puszta látványossággá válni. Ennek a később szélesen érvényesülő iránynak talán legelső megnyilvánulása a londoni „Pas de Quatre” (1845), melynek nem volt más jelentősége, mint az, hogy benne négy nagy balettszallag, Taglioni, Grisi, Grahn és Cerrito egyszerre volt látható a színpadon. Ez a leszállított értékű közönségizlés végigvonultatja Európán a Pas de Quatre-t, amelynek győzelme a cselekményes balett alkonyát jelenti. A táncosnő személyének kultuszára, a művészi igény csökkenésére jellemző *Gautier* megjegyzése: ha a táncosnő „lába gyönyörködtetően rezdül a muszlinfátylak között, a többivel nem sokat törődünk.”<sup>27</sup>

A nyugati közönség művészi ítéletének eligénytelenedése lassankint megbontja a balett szerkezetét és szinte a régi udvari balett divertissement-jainak nívójára süllyeszti. Minthogy a balettnak a sztártól kellett függenie és pedig olyan mértékben, hogy más-más sztár számára ugyanazt a balettet más-más betétekkel és entréekkel kellett tarkítani, nem is lehetett komolyan vehető művészi szerkezetű táncművet alkotni. Ebből folyólag a balettzene sem lehetett egységes alkotás, csak apró tételekből egymáshoz ragasztott táncsorokról lehetett szó.

A kosztümök és díszletek is fokozatosan stereotipizálódtak, nem alkalmazkodtak semmiféle korhoz, hanem egyszerűen a divatos formákat követték koruk ízlése szerint.

A belső hanyatlás lassanként minden jobb erőt elvont a Nyugattól és egyre határozottabban terelte őket részben kelet (Szentpétervár), részben Észak (Koppenhága) felé, ahol az értékes baletthagományok egymásra találván, a táncművészetnek nagy megújulását készítették elő.

A noverre-i hagyományokat viszi tovább Auguste *Bournonville* (1805–1879) Koppenhágában, de balettjeinek mozdulatstílusa nem követi a francia iskolának lanyhuló vonalát. Az ő *Sylphide*-jében a férfitáncost nem nyomja el a női szereplő vonzóereje, és nem válik a férfi a nőszereplő puszta hordozójává, mint nyugaton.

A nagy orosz balettlendület már az 1801-ben a színházhoz került *Didelot*-val (1767–1837) kezdődik. Forradalmi témákkal dolgozik, a klasszikus balett és a néptáncok mozdulatanyagának szabad igénybevételével. Ilyen például

<sup>27</sup> Id. *Líjar*, „La Danse”, Paris 1933, 133. o.



a Puskin-témájú „Kaukázusi fogoly” (1825) c. alkotása. A fejlődésben a továbbiak folyamán a svéd származású *Johanssen* (1817—1903) a francia, *Cecchetti* (1850—1928) az olasz hagyományokat képviselte, és az orosz táncosvér ennek a két iránynak hatása alatt fejlődött naggyá a színpadon.

Ekkor azonban még messze voltak az orosz táncosok attól, amit a XX. század orosz balett néven tisztelt és élvezett. Marius *Petipa* (1822—1910) keze alatt, aki 1847-ben szerződik a pétervári Marinszkij színházhoz, még nem szűnt meg az a dezorganizáció, mely a nyugati balett hanyatlásának forrása volt. Nem volt tekintettel a korhúségre sem a díszlet, sem az öltözet, csak a „klasszikus tütü” volt a obligát táncruha, és a balettcipő volt az adott technikát kiszolgáló lábbeli. A zene egyre jelentéktelenebb lett és vállalta az egyszerű tánc-zörej szerepét, mert diktandóra készült még az ütemek számában is. Petipa nézete szerint a legjobb balettzene az, mely nem tűnik fel és nem zavarja a tánc benyomását, elég, ha csak intonálja és összetartja.

A századvégi fellendülés zenei hatásra következett be. „A cárok és környezete ízlésdiktatúrája, a balettművészet elsablonosítása és elnemzetietlenítése ellenére *Csajkovszkij*nak sikerült három nagy balettjében, a „Hattyúk Tava”-ban (1877), a „Csipkerózsá”-ban (1890) és a „Diótörő”-ben (1892) nemcsak áttörnie a klasszikus balett dekadenssé válásának folyamatát, hanem egyúttal megreformálta a balett egész művészeti formáját. Az orosz balettet, s vele az egész világ balettművészetét új, magasabb szintre emelte.”<sup>28</sup> *Csajkovszkij* zeneileg is jellemzi az esemény hordozóit, s oly elevenekké teszi őket, hogy éppen a zene drámai ereje lesz képes a merő divertissement módjára beiktatott jeleneteket a cselekmény egységébe beszervezni. A táncrészlet és a pantomim-részlet divattá vált merev elkülönítése helyett ezt a két hatóeszközt zenei feldolgozásában annyira egybeszővi, hogy a táncos többé nem kész táncformákat táncol, hanem kénytelen szerepet játszani.

Ennek a törekvésnek, melyhez Glazunov munkássága is társul, megfelelője a színpadon A. *Gorskij* (1871—1924), a szovjet balett hatalmas lendületű fejlődésének előfutárja és elindítója. Eredményesen harcolt egyrészt a balett konzervativizmusa, másrészt modernisztikus irányzatai ellen.

A századforduló és a XX. század első évtizedei már új hatások és törekvések jegyében zajlanak le, és erősen differenciált fejlődéshez vezetnek.

\*

A fentiekben vázolni kívántuk a balett XVIII. és XIX. századi fejlődésének menetét a reformtörekvések világánál és igyekeztünk támpontokat találni a balett-történet periodizálására. Vizsgálódásunk eredményeként a következő periodizálást lehetne felállítani:

1661—1760: a színpadi professzionista balett megszületése és a technika kialakulása a párizsi táncakadémia megalapításától Noverre leveleinek megjelenéséig, ill. stuttgarti működésének kezdetéig.

1760—1790 körül: a cselekményes balett megjelenése és a technika tökéletesítése, harc a konvencionális kifejezésformák ellen a francia polgári demokratikus forradalom hatásának érvényesüléséig.

1790 körül — 1845: a technika klasszicizálódása, a karaktértáncok kialakulása és a romantikus balett uralma a londoni „Pas de Quatre”-ig.

1845—1900 körül: a nyugati balett dekadenciája és a pétervári balett hagyomány-átmentő szerepe a századforduló és az első évtizedek szerteágazó törekvéseinek kezdetéig.

<sup>28</sup> *Rebling* i. m. 64—65. o.



## TENDANCES REFORMATRICES DANS L'HISTOIRE DU BALLET

par *G. Dienes*

L'histoire du ballet est considérée par l'auteur comme une succession de trois phases d'évolution dont la deuxième fut choisie pour y analyser les tendances réformatrices qui la caractérisent. Le commencement de cette période est marquée par la naissance du ballet scénique et sa fin par le renouveau au début du XX<sup>ème</sup> siècle qui mérite d'être considéré comme un âge nouveau dans l'histoire de la danse théâtrale.

Les réformes entreprises par les danseurs, choréauteurs, librettistes etc. et l'évaluation des influences que subissait le ballet au cours de cette période permettent d'établir des étapes de développement dont l'analyse semble amener à une périodisation de ces deux siècles et demi :

1. La naissance du ballet scénique et professionnel et les débuts du développement de la technique à partir de la fondation de l'Académie de Danse à Paris jusqu'à la publication des Lettres de Noverre, c-à-d. au commencement de ses activités à Stuttgart (1661 — 1760) ;

2. L'apparition du ballet d'action et le perfectionnement de la technique, lutte contre les formes conventionnelles d'expression jusqu'à l'influence des nouvelles idées de la Révolution française (1760 — vers 1790) ;

3. La formation de la technique classique, l'introduction des danses de caractère, le ballet romantique jusqu'au Pas de Quatre de Londres (vers 1790 — 1845) ;

4. La décadence du ballet occidental et l'ère de Petipa à Saint-Petersbourg conservant la technique classique pure, jusqu'aux tendances réformatrices fortement ramifiées au début de notre siècle (1845 — vers 1900).



## AZ ANGOL BALETT A HÁBORÚ ÓTA

Írta: Mary Clarke<sup>1</sup>

A második világháború végén az angol balett népszerűbb és tevékenyebb volt, mint valaha: <sup>2</sup> számtalan kisebb-nagyobb társulat járta az országot és igen sokan lelték örömüket a táncban. A háború szülte nagy „balett-konjunktura” — a balett eszmei menedéket nyújtott a mindennapi élet borzalmai elől — azonban kezdett veszíteni lendületéből, bár még mindig az volt a helyzet, hogy igen kevés képzett csoportok is nagyszámú nézőközönséget vonzottak.

Az élen mégis a három vezető társulat, *Ballet Rambert*, a *Sadler's Wells Ballet* és az *International Ballet*<sup>3</sup> (Nemzetközi Balett-társulat) haladt. A Ballet Rambert — egy igen magas művészi színvonalon álló kis együttes — volt az a társulat, amely már akkor is, akárcsak ma, számos lehetőséget nyújtott a fiatal művészeknek, amelynek igazgatója, Marie Rambert, gondosan előkészített előadásokban vitte színre a klasszikus produciókat és amely megőrizte az utolsó negyedszázad angol balettreneszánszának első alkotásait.

A háború alatt az országban a *Sadler's Wells Ballet* tett szert legnagyobb hírnévre. 1931-ben történt megalapításától a háború kitöréséig, 1939-ig Ninette de Valois vezetésével ez a társulat fokozatosan elsőrangú repertoár-csoporttá fejlődött. A Sadler's Wells Színházban nyert elhelyezést egy operatársulattal együtt. Így legfeljebb hetenkint 3–4 alkalommal jutottak színpadhoz igen lelkes, de igen specializált közönség előtt. A háború folyamán a Sadler's Wells társulat minden évben kénytelen volt hosszabb időre elhagyni Londont, hogy az országban turnézzon, fellépjen helyőrségi színházakban, üzemi étkezdékben, alkalmi színpadokon, de jól felszerelt vidéki színházakban is. E turnék eredményeként a társulat valóban országos hírnévre tett szert. A vezető táncosok, Margot Fonteyn és Robert Helpmann országszerte ismert sztárokká váltak.

A *Nemzetközi Balett-társulatot* 1941-ben alapította Mona Inglesby táncosnő. A repertoár ismert orosz klasszikus baletteken alapult, amelyeket az eredeti pétervári előadásokról készített jegyzetei után Nicholas Sergueff újra feldolgozott. Ezen kívül Mona Inglesby és mások néhány új balettet is színre vittek. A társulat jó táncosokat szerződtetett és szívesen áldozott jelmezre és dísz-

<sup>1</sup> Londoni tánc történész.

<sup>2</sup> Tulajdonképpen angol balettről a szó nemzeti értelmében csak a 30-as évek óta beszélhetünk. Ekkor alakult meg a *Camargo Társaság*, amely — bár csak 1933-ig működött — aktivizálta a balettéletet, felkarolta és buzdította a fiatal táncosokat.

<sup>3</sup> Nem tévesztendő össze *De Cuevas* márki rövidéletű (amerikai) *Ballett International*-jével (1944).

<sup>4</sup> Nyikolaj Szergejev (szül. 1876) koreográfus tett a legtöbbet Angliában a klasszikus balett hagyományainak ápolásáért.



letre. Londonban sosem sikerült nagy közönségsikert aratniok vagy kedvező kritikára szert tenniök, de Londonon kívül annál inkább. A háború után a Nemzetközi Balett külföldön is táncolt, hatalmas szabadtéri színpadokon Olaszországban és Svájcban, és mindenütt tetszéssel fogadták. Miss Inglesby 1953-ban férjhezment és visszavonult a családi életbe — ezzel a társulat ideiglenesen feloszlott. Inglesby iskolája azonban ma is működik Londonban, és nincs kizárva, hogy egy nap társulata újra megalakul.

A legnagyobb változás 1945 óta a *Sadler's Wells Ballet* státusában és eredményeiben tapasztalható. A háború befejeztével a társulat azzal a problémával találta magát szemben: visszatérhet-e az együttes háború előtti hajlékába, a Sadler's Wells Színházba és ismét alkalmi fellépésekre szorítkozzék-e? A válasz egyértelműen „Nem” volt. A társulat túlnőtt ezen a megoldáson és a Sadler's Wells népi színház, amely alacsony helyárrakkal játszott és csak csekély támogatást kapott a Művészeti Tanácstól, nem volt képes az opera mellett ilyen társulatot fenntartani. Ugyanakkor azonban a Covent Garden Királyi Operaház, amely a háború alatt a szabadságos katonák és kedveseik tánctermeül szolgált, egy zeneműkiadó „segélyezte”. Ehhez tudni kell, hogy a londoni Királyi Operaház sosem volt állami színház. „Királyi” címe ellenére éveken át egy sor impresszárió menedzselte és a háború előtt az is előfordult, hogy egy-két hónap leforgása alatt egyszer nagyoperát adtak, máskor pedig boxmérkőzést rendeztek benne. A háború utáni tervek eredményeképpen a Királyi Operaház, a Művészeti Tanáccsal teljes egyetértésben, állandó nemzeti lírikus színházzá alakult operai és balettelőadások tartására egész éven át. Az igazgató David L. Webster lett és a Sadler's Wells balettet meghívták állandó együttesnek.

Ez a meghívás hatalmas lehetőségeket rejtett magában, de egyben hatalmas kötelezettségeket is rótt az együttesre. Az Operaház 1946. február 20-án nyitották meg egy egészen új produkcióval, *Csajkovszkij* „Csipkerózsikájával”. A főszerepeket Margot Fonteyn és Robert Helpmann táncolta, és bár nyilvánvaló volt, hogy a társulatnak még „nőnie” kell ahhoz, hogy kitöltse az új tágas környezetet, az est nagy sikert aratott. És ettől az időponttól a társulat valóban növekedni kezdett. A férfitáncosok lassanként visszatértek a hadiszolgálatból, és minden évben új fiatal táncosok kerültek ki a Sadler's Wells balettiskolából. A tengerentúli brit dominiumokból állandóan növekvő áradatban jöttek az előkészítőt végzett fiatal táncosok, akik a Sadler's Wells balettiskolában kívántak alapos végző kiképzést nyerni, mielőtt a társulatba lépnének.

Egészen természetes, hogy ez a sok fiatal vér felfrissítette a Királyi Operaház társulatát. De most egy második *Sadler's Wells* társulat alakult.<sup>5</sup> Ez a kisebb csoport a Sadler's Wells színházban kapott helyet és első feladata az volt, hogy az operák balettjeiben táncoljon; rendeztek azonban alkalmi baletttesteket is, és ebben a szerényebb környezetben ifjú koreográfusoknak, táncosoknak, zenészeknek és tervezőknek alkalma nyílt a szárnybontogatásra, az első színházi tapasztalatok megszerzésére. Mint minden hasonló értékes szervezet, ez a második társulat is nőni kezdett, amíg ki nem épített magának egy érdekes és ötletes repertoárt és ki nem nevelte az ország néhány legjobb táncosát. Egyes táncosok, miután pár évet töltöttek az „ifjabb” együtteseknél, átmentek a Királyi Operaház együttesébe; mások tovább maradtak és tapasztalt, megállapodott szólistákként mentek át. Az „ifjabb” társulat 1951-re

<sup>5</sup> Sadler's Wells Theatre Ballet Company néven.



olyan magas színvonalat ért el, hogy Sol *Hurok*<sup>6</sup> amerikai impresszárió szerződtette őket egy észak-amerikai turnéra, és eredményes látogatásokat tettek Dél-Afrikába és egész Nyugat-Európába is.

Ezalatt az idősebb társulat szorgalmasan dolgozott repertoárja fejlesztésén. A klasszikus produkiókat egytől-egyig át kellett tervezni és újrakoreografálni, hogy betöltsék a nagy Operaház színpadát. Oliver *Messel* tervezett díszleteket a „Csipkerózsikához”, Leslie *Hurry* az új „Hattyúk tavá”-hoz, James *Bailey* romantikus „Giselle”-t alkotott és Osbert *Lancaster* vidám új „Coppélia”-t. Frederick *Ashton*, aki 1935 óta a Sadler’s Wells Ballet fő koreográfusa, 1946-ban új balettet alkotott az operaházi színpadra, amely a tiszta lírai tánc mesterműve lett. A „Szimfonikus variációk”, amelyet csak hat szereplő ad elő — Margot *Fonteyn*, Pamela *May*, Meira *Shearer*, Michael *Somes*, Brian *Shaw* és Henry *Danton* — 1946 tavaszán<sup>7</sup> történt első előadása óta kedvence a közönségnek, és a balett központi nőalakja Margot *Fonteyn* egyik legnagyobb alakítása lett. Természetes, hogy voltak hullámvölgyek és hibák is. Némelyik balett kitűnően sikerült, mások kevésbé. Egy időre meghívták Leonide *Massine*-t,<sup>8</sup> hogy működjek együtt a társulattal. Ő vitte színre a „Háromszögletű kalap”-ot, a „Csodálatos bolt”-ot és az „Angot kisasszony” címmel egy vidám balettet, amely ma is népszerű. Többi balettje, a Haydn zenéjére komponált „Óra-szimfónia” és a skót témából merített „Donald of the Burthens” kevésbé volt sikeres. A francia—holland Boland *Petit* a „Ballabile” című balett-divertissemental járult hozzá a repertoárhoz, amelyhez Antoni *Clavé* tervezett megkapóan kedves díszleteket. Georges *Balanchine* nagyszabású „Imperial”-ját tanította be a társulatnak.

Közben *Ashton* folytatta érdekes és szép műveinek színrevitelét: „Balettjelenetek”, „Daphnisz és Kloé”, „Tyresias”, „Madame Chrysanthème”, valamint az első angol háromfelvonásos baletteket, a Prokofjev zenéjére tervezett „Hamupipóké”-t és Delibes zenéjére a „Szilviá”-t. Margot *Fonteyn*, aki *Ashton* szinte valamennyi balettjében a primaballerina szerepét töltötte be, állandóan fejlesztette technikáját és finom művészetét. A társulat első amerikai turnéján — 1949—50-ben hirtelen a világszerte ismert nagy balletrínák sorába lépett és azóta tovább erősítette ezt a helyzetét, úgyhogy ma, legalábbis az angolok túlnyomó többségének szemében, már csak a nagy *Ulanova* múlja felül.

A háromfelvonásos balettek felé mutató irányzat eredményeként 1957. jan. 1-én színrekerült az egész első estét betöltő és minden vonatkozásában brit balett,<sup>9</sup> a „Pagodák hercege”. Zenéjét Benjamin *Britten* írta, mese és koreográfia John *Cranke* munkája. Ez a fiatal dél-afrikai táncos az „ifjabb” Sadler’s Wells társulatánál tűnt fel, mielőtt az „idősebb” csoportnak kezdett dolgozni. Ez a mű történelmi mérföldkő, bár mint művészi alkotás nem aratott osztatlan sikert. Mindazonáltal sok komoly érték van benne és már a milánói Scala is sikerrel mutatta be. A moszkvai Nagy Színház balettjének látogatása megtanította arra, hogy a jövőben nagyobb figyelmet kell szentelni a hosszú balettekben a tánc mellett a mesének és a színrevitelnek is.

<sup>6</sup> Solomon *Hurok* Amerika legismertebb és legnagyobb stílus impresszáriója (zene és tánc), aki *Pavlova* óta számtalan táncost és társulatot szerződtetett turnékra.

<sup>7</sup> Április 24-én.

<sup>8</sup> *Mjaszin*-t 1947 elején hívták meg.

<sup>9</sup> Tisztán angol művészek által alkotott *kisebb* balettek már a 30-as évek elején a Camargo Társaság égisze alatt is színrekerültek.



Egy másik fiatal, érdekes koreográfus, aki most a Sadler's Wells társulatnál dolgozik, Kenneth *MacMillan*, szintén az „ifjabb” társulattól jött. Egy őrült hipnotizőről szóló furcsa balettje, az „Alvajárók”, nagy művészi sikert aratott és erős benyomást gyakorolt a moszkvai Bolsoj balettjének néhány ittlévő tagjára is. *MacMillan* nemrég két koreográfiát készített az American Ballet Theatre-nek; élénk, rendkívüli tehetsége igen keresett koreográfussá avatta.

A színházban folyó munka támogatására a Sadler's Wells társulatok természetesen erősen támaszkodnak az Iskolában kapott kiképzésre. A háború óta ez is lényegesen kibővült. A kizárólag balettórákat adó Sadler's Wells Iskola 1947-ben teljes tanmenettel rendelkező intézetté fejlődött, de csak bejáró növendékek számára. Így azonban még mindig megoldatlan maradt az ország más részeiből, vagy tengerentúlról érkező növendékek elhelyezésének problémája. Végül megvalósult a bentlakásos iskola, ahol a balettet a rendes tárgyakkal együtt tanítják. Az alsó fokozat, amely ezt a teljes oktatást nyújtja, most White Lodge-ban, a London déli részén fekvő Richmond Parkban, egy volt királyi kastélyban van elhelyezve. Itt fiúk és lányok tíz éves kortól kezdve rendes általános iskolai oktatásban részesülnek azzal a különbséggel, hogy a torna vagy sport helyett napi egy balettórájuk van. A felsőbb fokozat megmaradt a régi épületben, a nyugat-londoni Covent Gardensben. Itt a diákok elsősorban balettet tanulnak és a többi tárgyak, mint a történelem, a francia nyelv, az irodalom és a zene, másodlagosak. Ugyancsak itt tartják a külföldi diákok számára rendezett speciális tanfolyamokat is.

A Sadler's Wells balettszervezet három alkotóelemét — a két társulatot és az iskolát — a legutóbbi időig, jellemzően angol módon, csak a hűség és a jóhiszeműség szálai fűzték össze. Összetartozásukat nem szabályozta semmilyen okmány, és a szervezet legfőbb irányítója Ninette de Valois volt, aki mind a háromnak alkotó munkáját állandóan figyelemmel kísérte. Így természetesen a szervezet kissé bizonytalan helyzetben volt, és ki volt téve annak, hogy valamilyen kedvezőtlen fordulat esetén az egyik vagy másik alkotóelem megsemmisül. Ezért kérvényt nyújtottak be a szervezetet egyesítendő királyi szabadalomlevél elnyerése iránt; ezt II. Erzsébet királynő 1956 októberén meg is adta. A társulatok neve most Királyi Balett (Royal Ballet) és az iskola Királyi Balettiskolává (Royal Ballet School) alakult. A Sandler's Wells Színház teljesen az operai vonalra tért át, úgyhogy most mind a két balett-társulatot a Királyi Operaházból igazgatják. Az elképzelés az, hogy egy kisebb társulat állandóan utazzék, fellépjen vidéken, vagy kisebb külföldi színpadokon, a másik együttes pedig állandóan a Királyi Operaházban működjék, vagy nagyszabású külföldi turnékat rendezzen, mint pl. a küszöbön álló észak-amerikai turné (a társulat ötödik látogatása), mint az 1954-es vendégszereplés a párizsi Operában és az 1956-ban tervbevetett, de sajnos lemondott moszkvai látogatás.

Az angol táncéletben természetesen uralkodó helyet foglal el a Királyi Balett, de életerős riválisa van a londoni Festival Ballet-ben, amelyet Anton *Delin* és *Alivia Markova* 1951-ben alapított. Ebből a fiatal és lelkes táncosok alkotta csoportból talán hiányzik a végső művészi kifinomultság, de bőven van benne életerő és határozott sajátos egyéniség. Vezető táncosai, mint a dán *Toni Lander*, *John Gilpin*, aki talán Anglia leglátványosabb férfitáncosa, a szintén dán *Flemming Flindt*, valamint *Belinda Wright* és a magyar *Müller Margit*, valamennyien igen nagy tudású táncosok és a társulat néhány balettje,



mint Harald *Lander* „Études” című műve, vagy Michael *Charnley* félig dzsessz balettje, a „Mulatságos szimfónia” (Symphony for fun) pompás előadásban került a közönség elé. Nagyrészt ez a társulat foglalta el a Nemzetközi Balett társulat helyét, mint az angol vidéki városokban legjobban ismert balett-együttes, de nagy sikerrel járta be Nyugat-Európát is és gyakran lép fel a montecarlói történelmi emlékű kis udvari színpadon.

A táncszakiskolák egész Angliában zsúfolva vannak fiatal növendékekkel, akik most végzik első gyakorlataikat a rúdnál. A tánctanítók szervezetei mindenünppen rekord-létszámot jelentenek, és a balettkedvelő közönség elég nagy ahhoz, hogy háromféle havi folyóiratot tartson el, és átlagban mintegy húsz könyvet legyen képes felvenni, amelyek kizárólag a balettel foglalkoznak. A közönség olykor majdnem válogatás nélkül mindent elfogad, máskor viszont a kritika fellángol és elveti a kevésbé értékeset. A Királyi Balett talán kiváltságai miatt és az önmagának állított magas követelmények folytán néha igen heves bírálatban részesül. Jelenleg a Királyi Balett közönségsikerén még kissé érződik az 1956 őszen a Covent Gardenban a Bolsoj balett által adott előadások példátlan nagy sikerének hatása. A pillanatnyi elégedetlenség azonban nem zavarja a jövő kilátásait, amelyek igazán fényesek: soha ennyi tehetséges táncos és koreográfus nem volt Angliában, mint ma. Ők vannak hivatva arra, hogy a balettművészetet új magasságokra emeljék és bízunk benne, hogy ez a törekvésük meg is fog valósulni.

## LE BALLET ANGLAIS D'APRES GUERRE

par *M. Clarke*

En esquissant les événements principaux qui eurent lieu dans l'activité des grands groupes de ballet, du Ballet Rambert, du Ballet Sadler's Wells, du Ballet International et du Ballet Festival, l'auteur donne un compte-rendu de l'évolution du ballet anglais après la seconde guerre mondiale. Nous apprenons qu'au cours de la dernière décade le jeune ballet anglais prit un rapide essor; il sut s'acquérir un public enthousiaste dans son propre pays aussi bien qu'en étranger et parvint à créer un art de caractère national



## VÁZLATOK A MAGYAR BALETTZENÉRŐL

Írta : Szenthegyi István

Amikor magyar balettzenéről beszélünk, elsősorban állapítsuk meg, hogy nemcsak *van* ilyen, hanem *volt* is — azaz múltja, története van balettmuzsikánknak, mint ahogy történeti alapon vizsgálhatjuk operazenénket. Igaz, hogy a magyar balett fejlődés tekintetében ugyancsak elmaradt az opera mögött — hiszen *Erkel Ferenc* már a múlt század közepén megteremtette a magyar nemzeti operát —, viszont azt sem lehet tagadni, hogy már jó korán történtek kísérletek a nemzeti táncjátéokra, még *Erkel* operái előtt; csupán az igazi komponista hiányzott, aki időtálló művet tudott volna alkotni. Nem szabad tehát lebecsülni balettzenénk történetét, mint ahogy egyesek teszik, sőt szorgos vizsgálódással kell megkeresni a múltban azokat a kezdeményezéseket, amelyekben akárcsak a legesekélyebb értéket is megjelölhetjük.

Ez a kis tanulmány csak arra vállalkozik, hogy egészen vázlatosan mutassa be a magyar balettzene történetét s azután megkísérelje, hogy a múlt és a jelen talaján állva, némi gyakorlati szándékkal, a jövő útját kutassa. A jövő — az *új balettművek*. Az új magyar operáról s az új magyar balettről évek óta inkább csak beszélnek: szerény tanulmányunk végső célja éppen az, hogy a zeneszerzők figyelmét ráirányítsa a balettszínpadra s a táncos követelmények ismeretében egy-két, talán hasznosítható körülményre hívja fel a figyelmüket.

\*

Lássuk először a múltat.

Amennyire vissza tudunk menni az időben — a feltárt s rendelkezésre álló kotta-anyag alapján —, világosan megállapíthatjuk, hogy már a XIX. sz. első felében megvoltak a kezdetei a magyar nemzeti táncjátéknak. Az Állami Operaház kottatára őriz egy poros, megsárgult partitúrát: *Heinisch József*: „*A haramiabanda*” c. művét.<sup>1</sup> Ezt a „magyar pantomimát” a Budai Játékszín (a későbbi Várszínház) mutatta be 1834-ben. Ugyanitt ugyanebben az évben került színre *Herfurth Károly* „*Nagyidai lakodalom*”-ja,<sup>2</sup> amelynek zenéjét sajnos nem ismerjük, csupán a korabeli színlapon közölt táncok (cigány táncok mellett „Ötös nemzeti lassú tánc”, „Ugrós magyar”) engednek következtetni a magyaros-népies zenére. Későbbi művek is, mint a „*Sobri, vagy parasztlakodalom a Bakonyban*”,<sup>3</sup> „*Csata Fehértemplomnál*”<sup>4</sup> (mindkettő 1848-ból), tárgyuk, ill. a színlapon jelzett magyar táncok révén fel-

<sup>1</sup> Koreográfus *Szöllősy Lajos*.

<sup>2</sup> Koreográfus *Szöllősy Lajos*.

<sup>3</sup> Koreográfus *Veszter Sándor* — *Kilányi Lajos*.

<sup>4</sup> Koreográfus *Veszter Sándor* — *Kilányi Lajos*.



tehetően a korabeli magyar nemzeti zenestílus, a verbunkos zenéjére támaszkodtak.<sup>5</sup>

Heinisch említett műve, a „*A haramiabanda*”<sup>6</sup> igen érdekes képet ad arról, hogy milyen volt a reformkor nemzeti táncjáték-kísérlete. Félreérthetetlenül a *verbunkos* uralkodik a partitúra lapjain. Heinisch, aki maga idegen, német származású volt, az abban az időben magyar nemzeti törekvéseket kifejező verbunkos zenét állította a táncszínpadra... Figyelemre méltó, hogy még olyan dallamokban is, amelyek nem magyarosak (pl. a 11½ sz. Andante-ban, amely klasszikus stílusú operaáriára emlékeztet, vagy a 13.



Jelenet a „Csongor és Tünde” c. balettből (1930). Cieplinsky J. koreográfiája  
(Vajda M. Pál felv.)

sz. Polonaise-ben) felbukkan a verbunkos egy-egy jellegzetes hangmenete, fordulata, mondhatni egészen spontán módon — annak bizonyosságául, hogy a kor magyar zenéjének árama még egy idegenajkú muzsikust is magyarra tudott tenni érzésben.

Ebben a táncjátékban világos jelek vannak arra is, hogy a mélyebb réteg, a parasztság zenéje is megérintette a komponistát. A 12. sz. „Oláh tántz”,

<sup>5</sup> Lásd B. Egey Klára „Színpadi táncművészetünk fejlődése a reformkorban és a szabadságharc első szakaszában” c. tanulmányát. Közli „A magyar balett történetéből” c. kiadvány (Budapest, 1956).

<sup>6</sup> Heinisch „A haramiabanda” c. pantomimiá-járól a szerzőnek bővebb tanulmánya jelent meg az idézett kiadványban.



különösen a második része, igazi népi levegőt áraszt, s nem is annyira román, mint inkább magyar jellegű (stílusában a „Széki muzsikához” hasonlít, amit *Lajtha* gyűjtéséből ismerünk).

Heinisch nem volt eredeti tehetség. „*A haramiabandá*”-ban afféle „potpourri-komponista”-ként mutatkozik be, aki innen is, onnan is vesz, még egy *Beethoven*-szonáta lassú tételét is elcseni s a maga céljának megfelelően rendezi el, állítja össze a sokféle, heterogén elemet.

Röviden: a majdnem teljes épségében fennmaradt, régi táncjáték-partitúra — amelyből a többi, hasonló tárgyú táncjáték zenéjére is követ-



Jelenet a „Fábólfaragott királyfi” c. balettből (1935). *Cieplinsky J.* koreográfiája  
(*Vajda M. Pál* felv.)

keztethetünk s így többé-kevésbé megállapíthatjuk a XIX. sz. első felének színpadi tánczene-stílusát<sup>7</sup> — verbunkost, népi (paraszt) muzsikát és európai (olasz, német) műzenei elemeket vegyít; mindezt egyvelegszerűen, bár eléggé formásan és ügyesen rendezi el a komponista.

Sajnos, a szabadságharc utáni szerencsétlen időkben elsorvadtak a nemzeti irányú táncjáték-kezdeményezések. A magyar tánc-színpadnak nem akadt mestere — mint ahogyan az operaszínpad megtalálta a mestert Erkel Ferencben. Egy szerzőt említhetünk: *Doppler Ferencet*, aki a régi Nemzeti Színházban buzgólkodott, előbb mint első fuvolás, utóbb mint karmester és

<sup>7</sup> Hasonló segítséget adnak az operákban szereplő táncbetétek; már az első, ismert magyar opera, *Ruzitska* József: „Béla futása” (1822-ben Kolozsvárott mutatták be) a verbunkos stílus behatolását igazolja a németes és olaszos opera-formanyelvbe; a dalmúbe iktatott verbunkos „friss” tánc-szóló nagy figyelmet érdemel.



több táncmű szerzője. Az „*Elvéa, a víz-tünde*”<sup>8</sup> (1852) c. „eszményi nagy balett”-jében — ahogyan ő maga nevezi művét — a kor német és olasz operazenéjének hatása érzik, s felfedezhetjük benne az igényességre való törekvést is. A verbunkos még élt, Dopplert sem hagyta érintetlenül, mint pl. a „*Toborzók*”-ban<sup>9</sup> (1854) vagy az „*Ilka vagy a huszártoborzó*” (1849) c. operájában láthatjuk.

Ezután hosszú-hosszú évtizedekig szünet... A magyar tánczene mintha meghalt volna a balettszínpadon, csupán Erkel dalművei tartják életben. 1890-ben találkozunk vele ismét, immár az Operaház színpadán, és nem



Jelenet a „*Debreceni história*” c. balettből (1943). *Cieplinsky J.* koreográfiája  
(*Vajda M. Pál* felv.)

véletlenül. A Millenium körüli évek — bár kissé külsőséges — magyarosodási hulláma vetette partra *Sztojanovits Jenő* „*Csárdás*”<sup>10</sup> című, három képből álló táncjátékát.

A szerzőt tudatos cél vezette: „Az volt itt a feladat, hogy a balett könnyed formáiban és képeiben elfogadhatóvá tegyék a lassú és friss magyar dallamokat, és a kartáncok kíséretére alkalmassá tegyék a nemzeti dalhangok folyását”.<sup>11</sup> A kétségtelenül jó és tiszteletreméltó szándékot Sztojanovits az akkoriban már elsatnyult verbunkos és a gombamódra termő „magyar

<sup>8</sup> Koreográfus *id. Kóbler Ferenc*.

<sup>9</sup> Koreográfus *Aranyvári Emilia*.

<sup>10</sup> Koreográfus *Mazzantini Lajos*.

<sup>11</sup> Fővárosi Lapok 1890. 8. Idézi *Körtvélyes Ágnes* a „Magyar balettek a XIX. század végén” c. tanulmányában. I. m.



nóták” világában csak kevéssé tudta színvonalas balettzenére váltani. A verbunkosnak egy gyöngé árama még őt is eléri (inkább a régi, dicsőséges verbunkzene felidézése ez), *Bihari*- és *Lavotta*-dallamokat épít be, részint népi eredetű muzsikát is; többségében azonban elsekélyesedett, népies műdalokat használ fel a partitúrában; némi egyéni invenció is felcsillan; egyszóval ő is „potpourri”-t csinál, mint annak idején Heinisch — de jórészt selejtesebb anyagból. Persze, akkortájt még nem létezett *Bartók* és *Kodály* népdalgyűjtésménye: a két korszakalkotó mester népzene kutató útja csak másfél évtized múlva kezdődött el... Sztojanovits aligha ismerte az igazi magyar népdalt,



Jelenet a „Fábólfaragott királyfi” c. balettből (1940). *Harangozó Gy.* koreográfiája (Várkonyi Studio felv.)

hiszen Budapesten a cigány azt nem játszotta; szűretlenül merített a rendelkezésre álló zene-anyagból; halat is kifogott, meg — ebihalat is. A „*Csárdás*” így nagyon is „vegyes felvágott” lett. Inkább kortörténeti érdekesség; de annak figyelemreméltó.

Épkézsláb, a maga idejében korszerű alkotással jelentkezett *Szabados Károly* a „*Csárdás*” bemutatóját követő évben, 1891-ben. „*Vióra*” c. balettjének<sup>12</sup> elegáns és hajlékony, franciás zenei nyelvezete új szint hozott. Nem hiába nevezték el a „magyar *Delibes*”-nek. Friss invenciója, hangulat-, helyzetfestése, formaépítése, komponáló készsége egyaránt dicsérhető. Művelt muzsikusként, azok közül való, akik nemcsak a magyarságot, hanem Európát is maguk körül érezték. A „*Vióra*”-ban nem törekedett magyarosságra, de ott, ahol a székelységet ábrázolja a táncokban („*Borica székely néptánc*”), romános

<sup>12</sup> Koreográfus *Mazzantini Lajos*.



jelleggel kevert magyar népzene-elemek is megtalálhatók. Kár, hogy korai halála (32 éves korában halt meg) megakadályozta újabb művek alkotásában, amelyek bizonyára gazdagították volna a magyar balett-irodalmat.

Mint számos balett szorgalmas alkotója, *Máder Rezső* érdemel említést. Igazi „repertoár-szerző” volt, németes romantika és franciás balettzene stílus keveredett gyakran sablonos műveiben. Legfrissebb az első balettje, a „*Piros cipő*”<sup>13</sup> (1897).

A „*Pierette fátyló*”-t, *Dohnányi Ernő* pantomimjét<sup>14</sup> (1910) az ún. „mutogatós némajáték” „klasszikus” képviselőjeként említjük, a szereplők



Jelenet a „*Furfangos diákok*” c. balettből (1949). *Harangozó Gy.* koreográfiája (Várkonyi Studio felv.)

„beszélnek”, azaz mutogatnak, a zeneszerző is valósággal beszélteti a zenekart. Európai színvonalú zene, nagy mesterségbeli tudású, rutinos szerző alkotása. A Wagner elve szerinti zenekarkezelés sokkalta drámaibb helyzeteket tud festeni, mint amilyeneket a pantomim vértelen alakjai elhitetni tudnak.

\*

1917-ben, akárcsak a feltámadt erdő, amelyet a „*Fából faragott királyfi*” tündére kelt életre, belép a magyar balettszínpadra *Bartók Béla*. A XX. századnak ez a zeneszerző zsenije a maga izgalmas lényével, elemi erejével, valami ősi magyar népzenei múltat visszacsendítő s mégis a jövőt hozó zenéjével tökéletesen új jelenség volt balett-történetünkben. A „*Fából faragott*

<sup>13</sup> Koreográfus *Hassreiter*.

<sup>14</sup> Koreográfus *Guerra Miklós*; *Galafres Elza*.



*királyfi*”<sup>15</sup> — új korszak kezdete, de már beteljesülés is. Ami Bartók megjelenése előtt csak jószándékú kísérletezés volt : az, hogy magyar zene-anyagból teremtdjék balett, a „*Fából faragott királyfi*”-ban megvalósult, mégpedig olyan magas művészi szinten, amelyet csak egy kivételes lángelme tudott elérni az igazi magyar népdalkincs és az újat alkotni tudó, eredeti művészegyeniség szintézisével. A „*Fából faragott királyfi*” népi és nemzeti egyszerre ; népi, mert az újra fölfedezett, parasztság őrizte, ősi gyökérzetű népdal csendül ki belőle (ha nem is eredeti dallamokban, hanem elemeiben, amelyek a komponista vérében feloldódva jelentkeznek, úgy, mint az anyanyelv szavai, mondatai) — és nemzeti, mivel a parasztság zenekincsét az egész nemzeti közösség számára értékesítette, műalkotás formájában. De azt is hozzá kell tennünk, hogy *Európának, a világnak* szóló alkotás a „*Fából faragott királyfi*”, mégpedig a korszerű zenei gondolkodásnak azon a fejlett fokán, amely az emberiség zenéjét hatalmas lépéssel vitte előre — szinte megelőzve a saját korát. Ez a muzsika a konvencionális balettzenéhez szokott közönség számára még ma is „új” s nem könnyen megközelíthető. (Még egyes táncosok sem igen tudják átérezni...) Bartók sajátosan egyéni közlésmódja, hangja, kifejezései, harmóniai, zenekari effektusai — s amit talán először kellett volna említeni : tartalmi mondanivalóinak súlyos követelményei — kétségkívül sokat kívánnak az átlagos műveltségű, vagy zenei téren éppenséggel műveletlen emberektől — de hát azért műremek valami, hogy *megtanuljuk* élvezni.

A „*Fából faragott királyfi*”: a *magyar nemzeti táncjáték*. Jó, ha ezt világosan megmondjuk, minthogy a nemzeti balettről is sok szó esett az utóbbi években, olyanformán, hogy meg kell teremteni a nemzeti balettet. Van nemzeti balettünk, csak még ma sem ismerjük el általánosan ; Bartók Béla többek között ezzel is megajándékozta a magyarságot. (Bár meg kell itt jegyezni, hogy koreográfia tekintetében — s itt bizonyára a szüzsé is közrejátszik — még nem sikerült teljesértékűen valóraváltani a bartóki koncepciót.)

\*

Bartók *után* balettzenét írni — ugyancsak fogas kérdés. Mert : vagy követjük az útját, vagy kikerüljük. Ha valaki képes rá, esetleg új utat vág. (Ez utóbbi eddig még nem sikerült.)

Radnai Miklós „*Az infánsnő születésnapja*” c. némajátékát 1918-ban mutatta be az Operaház, tehát egy évvel a „*Fából faragott királyfi*” után. Radnai is modern gondolkodású zeneszerző — ebben követte Bartókot, ha eredetiségben nem tudott is a nyomában járni. Mindenesetre futotta a tehetségéből egy nem is akármilyen némajátékra való, amely bonyolult s helyenként igen kifejező zenekari nyelven meséli el egy korcs erdei törpe, a „civilizáció” világába bekerült természetes ember tragédiáját, ahogyan *Oscar Wilde* megírta. Radnai a drámai pantomim súlyosabb formáját találta meg tárgya kifejezésére.

Weiner Leo balettje, a „*Csongor és Tünde*”,<sup>17</sup> 1930-ban került az Opera színpadára, de zenéje, terjedelmesebb formában, már jóval előbb megvolt ; eredetileg Vörösmarty mesejátékához írta kísérőzenének (ezt 1915-ben mutatták be). Weiner a „*Csongor és Tünde*”-ben — igazi zeneszerzői egyéniségének

<sup>15</sup> Koreográfus Balázs Béla — Brada Ede ; Cieplinsky János ; Harangozó Gyula ; Vashegyi Ernő.

<sup>16</sup> Koreográfus Zöbisch Ottó.

<sup>17</sup> Koreográfus Cieplinsky János.



megfelelő módon — romantikus tündérvilágot ábrázolt, tündériességet és démoniságot egyaránt, ami a dolgok két oldala. Az effajta muzsikának Weiner a magyar mestere; magyar, érzésben, hangban, színben, főként a líra területén, s nemcsak virtuóz, hanem mélyenjáró is. A „*Csongor és Tünde*” — magyar tündérbalett.



Jelenet a „Keszkenő” c. balettből (1955). *Harangozó Gy.* koreográfiája. (*Várkonyi László* felv.)

A „Pesti karnevál”<sup>18</sup> (1930) azon balettművek közé tartozik, amelyekben meglevő zenére utólag komponálják a tánc-cselekményt. A „szerző” *Liszt Ferenc* volt; halhatatlan zeneköltőnk különféle műveiből (II., VI., IX., XIII. rapszódia, Valse oubliée, Liebestraum, Grand Galop chromatique stb.) állították össze a zenét, amely kétségkívül igen alkalmas táncra, tánc-kifejezésekre, s változatos hangulati elemeket biztosít az utólag ráhúzott cselekmény kifejlesztésére is.

<sup>18</sup> Koreográfus *Brada Ede*; *Harangozó Gyula*.



Kósa György „Árva Józsi három csodájá”-val<sup>19</sup> (1933) a magyar népballada balett-megfelelője jelent meg a színpadon. Kósa Bartók-tanítvány, s jó tanítvány, követi mestere örökön kutató szellemét, újat kereső törekvéseit. Ő a naiv, népi egyszerűséghez érkezett el; egész felfogása, intonációja, belső ritmusa a népi alkotást közelíti meg. Műfaj dolgában is népi hagyományt elevenít fel mesejátékában, a játékot ugyanis szólóének és kórus kíséri, jobban mondva, ének és pantomim és tánc van együtt s egymás mellett.

Ízig-vérig modern elképzelésű, noha antik tárgyat dolgoz fel, *Lajtha László* „*Lysistrata*”-ja.<sup>20</sup> (1937). Az aristophanesi humor és szatíra sikerült zenei tükörképe; rengeteg ötlet villódzik, sziporkázik a gúny, a csipkelődő játékosság. Elejétől végéig igazi scherzo-zene. Rendkívül sok a tempóváltás, a zenei légkör állandóan vibrál. Szélesebb, kerek dallamok nem is fejlődhetnek ki, a ritmusé a szó. Viszont a túlságosan szeszélyes, összetördelt ritmusra nehéz táncolni; a szövevényes szerkesztés, a túlhajtott többszólamúság már sok a balettműfaj számára. A „*Lysistrata*” — szellemes szatirikus balett.

Ugyancsak 1937-ben jelentkezett a balettszínpadon a „*Csizmás Jankó*”<sup>21</sup> c. táncjátékkal *Kenessey Jenő*. Ha Bartók „előreszaladt” a jövőbe, Kenessey visszacsúszott a múltba. Erről a kedves és jóízű magyar mesejátékról nem lehet elmondani, hogy modern. Lényegében folytatója annak a Bartók-előtti állapotnak, amidőn könnyedebb, inkább felszínen levő zeneanyag került be a balettmuzsikába. De igazságtalanság volna megtagadni a mű értékeit. A szerző egy-két nagyon szép népi dallamot épített be anyagába. Újra megjelenik a verbunkos. Az egész, egységbe fogott alkotás természetes egyszerűségű, naivan üde hangja megfelel a választott tárgynak. (Persze, 1937-ben a mesejátékok naiv légkörét is korszerűbb eszközökkel kellett volna megteremteni, azon a harmonizálási és hangszerelési szinten, ahová modern magyar zenénk már elérkezett.)

A misztérium műfajának modern hangvételő, modern színpadon való feltámasztása volt *Ádám Jenő* 1938-ban bemutatott, eléggé furcsa és külön „*Mária Veronika*”-ja.<sup>22</sup> Ez is új útkeresés — de túlságosan kusza és extravagáns ahhoz, hogy követendő út legyen belőle.

\*

S újra visszakanyarodunk Bartókhoz... A „*Csodálatos mandarin*”<sup>23</sup> noha a partitúra már 1919-ben készen volt, csak 1945-ben került az Operaház közönsége elé. A „*Mandarin*”-ban nem fedezzük fel a magyar népzénét, Bartók itt valami egészen egyedülálló világnyelven szólal meg. „Modernség” dolgában ez a páratlan mű még sokkal haladottabb, mint a „*Fából faragott királyfi*”; a zseniális zeneköltő az európai zene fejlődési törekvéseit a maga kivételesen eredeti alkotótehetségével szédületes magasságokig és rémséges mélységekig vitte el. Ez a XX. század zenéje, balettszínpadon! Döbbenetes zene, igazi „*musica humana*”, fantasztikusan összetett érzésvilágból fakadt, fantasztikusan nagy kifejezőerejű zene. A táncosok számára a mozgás őseréjét adja s a teljes embert követeli hallgatójának, az agyat, a szívet, az idegeket. Olyan nagyigényű, a maga bonyolultságával, mondani-

<sup>19</sup> Koreográfus *Cieplinsky János*.

<sup>20</sup> Koreográfus *Brada Rezső*.

<sup>21</sup> Koreográfus *Harangozó Gyula*.

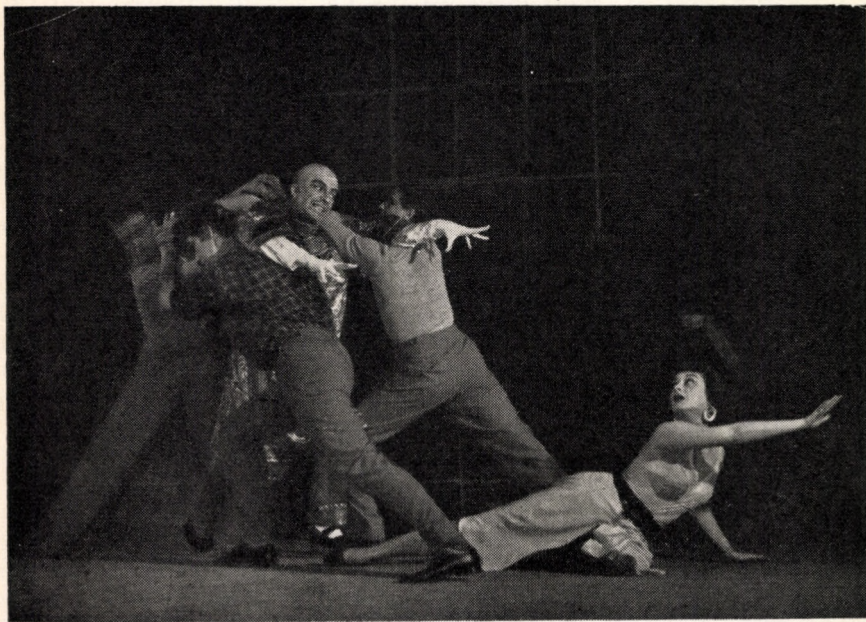
<sup>22</sup> Koreográfus *Nizsinszky Kyra*.

<sup>23</sup> Koreográfus *Harangozó Gyula*.



valójának szörnyű végleteivel, megszólalási effektusaival, hogy mindenkit próbára tesz : előadóművészt, karmestert, zenekari tagot, hallgatóközönséget. Ez a *modern európai balett*, hozzá foghatót még nem írtak. S egy kissé még mindig a jövő...

1949-ben *Farkas Ferenc* neve tűnt fel az operai színlapon a „*Furfangos diákok*”-kal.<sup>24</sup> Egy régebbi, 1943-ban bemutatott táncjáték (*Laurisin Miklós*: „*Debreceni história*”<sup>25</sup>) szövege alapján készített új partitúrát. A tehetséges, alapos felkészültségű, hagyományokat tisztelő komponista erős egyéni inven-  
cióval alkotta meg a sikerült táncjátékot, példát mutatva arra, miként lehet



Jelenet a „Csodálatos mandarin” c. balettből (1956). *Harangozó Gy.*  
koreográfiája (*Várkonyi László* felv.)

s kell a hagyományt úgy felhasználni, hogy *korszerű* legyen a mű, mai igényű emberekhez szóljon. A szükségképpen archaizáló zene is lehet *mai hangvételű* — a komponista dolga, hogy ennek módját megkeresse.

1951 : „*Keszkenő*”.<sup>26</sup> Új *Kenessey-táncjáték*. Létrejöttének sajátos körülménye, hogy adva volt hozzá a „gomb” (vagy inkább a „kabát” eleje vagy háta) : *Hubay Jenő* régebbi „*Csárdajelenet*”<sup>27</sup> c. műve, ehhez kellett megcsinálni a többit, hogy kilegjen az egész estét betöltő, 3 felvonásos balett. A szerző nem akart „stílusrontó” lenni, hát ő maga is alkalmazkodott a „*Csárdajelenet*” zenei anyagához, s vitatható értékű, népies, vagy népies-műzenei dallamokat is felhasznált. A II. felvonásban, a cigány-képben, nagyobb önál-

<sup>24</sup> Koreográfus *Harangozó Gyula*.

<sup>25</sup> Koreográfus *Cieplinsky János*.

<sup>26</sup> Koreográfus *Harangozó Gyula*.

<sup>27</sup> Koreográfus *Harangozó Gyula*.



lósághoz jutott, s ez meg is látszik az értékesebb muzsikán. Itt a cigány-folklorral is találkozunk. A „Keszkenő”-t nem tarthatjuk „előrelépés”-nek — most zenei értelemben bírálunk — sőt ellenkezőleg, olyan útnak, amelyen csak tapodunk, ácsorgunk, esetleg kátyuba kerülünk.

És még egy Kenessey-balett: „Bihari nótája”<sup>28</sup> (1954). Újra csak a „tárgy megkövetelte” megkötöttségek a zenei anyag megválasztásában: verbunkos az alap-anyag (ebben Kenessey hú maradt a saját „hagyományá”-hoz, hiszen előbbi műveiben ezzel a zenestílussal jegyezte el magát); továbbá az ábrázolt kor német és olasz táncmuzsikájának egy-egy darabja, a „korfetés hitelessége” okából; népi táncdallam is; a sokféle, eléggé heterogén elem „összekötőszövege”-ként pedig ott van az egyéni invenció. Lényegében ez is „potpourri-balett”, noha magasabb szinten, mint a „Keszkenő”, vagy a többi, a régebbiek (Heinisch—Sztójanovits—Hubay). S nagyobb tere van az egyéni alkotásnak is — vitathatatlanul az a legértékesebb jelene a táncjátéknak, amelyben a szerző a maga kitalálta, szép, hangulatos dallamot (Ilona és István pas de deux-jének témája) szimfonikus fejlesztéssel s mély érzelmi tartalommal telítve bontja ki a IV. felvonás elején, Ilona magánjelenetében. A felhasznált verbunkos-dallamok önmagukban értékesek, s a táncjáték többi zene-eleme is gondosan kiválogatott — az egész mint *egység* és *műalkotás* mégsem a korunk hangjának megfelelő zene, a szerző nem lép ki korlátaiból. A mű *fakturája*, megcsinálása nem korszerű. Kenessey Jenő, akinek nagy érdeme, hogy a szegényes magyar balett-termésben a balett-szerző szerepét vállalta, azzal tetézhetné érdemeit, ha szakítana az „egyveleg”-gel s olyan balettmuzsikát komponálna, amelyben a saját tehetségét és mondanivalóját valóban egyénien, kötöttségek nélkül tudná kifejezni (mint ahogy megtette már „Az arany meg az asszony” c. operájában).

\*

Ez a vázlatos áttekintés nem sorolt fel minden magyar balettet, célja nem is a „történetírás” teljessége volt, hanem, hogy lehetőleg rámutasson az összefüggésekre, továbbá hogy a magyar balett-termés műfaji árnyalatairól képet adjon. Kétségtől elvonul említésre kívánczik például *Szikla Adolf* játékos, kedves „Törpe gránátos”-a<sup>29</sup> (1903), *Siklós Albert* „A tükör”<sup>30</sup> c. kissé grand-guignol szerű némajátéka (1923), *Rajter Lajos* „Pozsonyi majális”-a<sup>31</sup> (1938), *Takács Jenő* színes és érzéki „Nilusi legendája”-ja<sup>32</sup> (1940), vagy *Tóth Dénes* komikus eposzt balettszínpadra átültető „Dorottya”-ja<sup>33</sup> (1944), sőt egyebek is, de ezek már meghaladják cikkünk kereteit.

Most még valamit a *további útról*, a jövőről. Ez most a nagy kérdés, és nem is egyszerű. Nem szűkíthetjük odáig, hogy: „Bartók — vagy Kenessey?”

Véleményem szerint mai magyar zeneszerző, aki nem akar elmaradni korától, nem negligálhatja a Bartók elérte eredményeket. A ma komponistájának ezt vagy azt meg kell tanulnia Bartóktól — elsősorban azt, hogy a *korhoz tudjon szólni*. Ez pedig nem azt jelenti, hogy csak annyit szabad a zeneszerzőnek, amennyi „közérthető”, hanem bátran és szabadon kell, hogy érvé-

<sup>28</sup> Koreográfus *Vashegyi Ernő*.

<sup>29</sup> Koreográfus *Guerra Miklós*.

<sup>30</sup> Koreográfus *Brada Rezső*.

<sup>31</sup> Koreográfus *Harangozó Gyula*.

<sup>32</sup> Koreográfus *Harangozó Gyula*.

<sup>33</sup> Koreográfus *Cieplinsky János*.



nyesítse az európai zenei fejlődés során kialakult bonyolult, összetett formanyelvet, technikát, a maga és kora érzésvilágának kifejezésére. A művészet elvégre nem olyan terített asztal, amelynél boldog-boldogtalan jóllakhatik — a művészethez fel kell nőni, a művészetnek irányítania kell az ízlést; a műélvezés is tanulás dolga.

Úgy gondolom, hogy a balettzenében — a műfaji sajátosságokat szemmel tartva — nem mindenfajta „modernség” helyes. Szükség van bizonyos mérsékleltre. Dallamra okvetlenül szükség van; csak-ritmus zene lehet ideig-óráig tartó érdekesség, de végeredményben zsákutca. Ha a színpadon emberek érzéseit, indulatait — örömet, fájdalmat, lelkesedést stb — akarjuk mozdulatokba önteni, ehhez elengedhetetlen a melódia, amely embertől emberig terjedő fluidumként hordozza bensőnk megnyilvánulásait. Csak ritmussal még egy „vadember”-t sem lehet jellemezni — csak ritmussal ábrázolhatunk egy táncoló lovat, egy táncoló elefántot — de még azt sem, hiszen az állatoknak is van érzelmi életük (*Debussy* a „*Játékdoboz*”-ban éppen egy táncoló elefántot finom megérzéssel kiválasztott, eredeti keleti dallammal mutat be.)

A szép dallamokat tehát nem nélkülözheti a balettzene, bármennyire modern. A „*Fából faragott királyfi*”-ban egymást váltják a szebbnél-szebb melódiák (persze, a kevésbé kiművelt fül először talán nem érzi bennük az igazi dallamosságot), sőt a „*Csodálatos mandarin*” kaotikusnak tűnő hangrengetegében is megtaláljuk a dallamvonalat — gondoljunk a lány keringőjére, amelynek lágy ringására a mandarin előtt táncol. Kell a dallam — de a dallamosság párosuljon választékossággal s olyan dolgozasmóddal, amely az európai zenének már kivívott eredményein alapul (kifejezőmód, szerkesztés, harmonizálás, hangszerelés). Éppen a „*Mandarin*” keringője, illetve az a mód, ahogyan Bartók a keringő-ritmust alkalmazza, bizonyítja legjobban, hogy egy régi balett-konvenció — az „obligát keringő” — mennyire modern légkörben jelenhet meg, ha a szerzőnek megvan az egyéni képessége az új kitálására.

Természetszerűen a ritmus, mint a mozgás kifejezője, alapeleme a balettmuzsikának. De ritmus sem jó akármilyen. A túlságosan szeszélyes, összetördelt, taktusonként változó ritmika nem teszi lehetővé a tánc alakzatainak, vonalainak igazi kibontakozását. A zeneszerzőnek, ha balettet komponál, egy kicsit grafikusnak kell lennie, vagyis vonalakat, vonalas rajzot kell maga elé képzelni.

S hogy meddig lehet elmenni a modern zene szélsőségeiben? Nos, ez már ízlés dolga. S kissé a gyakorlati gondolkodása is. A magam részéről, hangzás szempontjából is tökéletesen elfogadható balettzenének tartom a „*Mandarin*”-t. De az sem árt, ha zeneszerzőink, gondolva a tömegekre, pl. a „*Concerto*” modernségi fokát veszik alapul — mint ismeretes, ez a késői Bartók-mű visszakanyarodott a szélsőségektől (vagy előbbrejutott), s nagyon vonzó, dallamos, ha úgy tetszik, „közérthető” zene.

A nemzeti balett, amelyet Bartók teremtett meg, folytatókra vár. Népzene alapján általános érdekű, nemzeti műalkotások — ez az ideális cél. De ha valaki, mondjuk, olyan stílusú táncjátékot akarna írni, mint a „*Csodálatos mandarin*” — ám írja meg, kedve szerint. Ha jó, értékes alkotás, azzal is gazdagodnék a magyar művelődés. Minden zeneszerzőnek elvitathatatlan személyi joga, hogy a maga feje szerint gondolkodjék balettmuzsikánk további útjáról. Bárcsak sokan törnének a fejüket — és sok jó, új magyar balett látna napvilágot!



## ESQUISSES DE LA MUSIQUE DE BALLET HONGROISE

par I. Szenthegyi

Cette étude présente un court aperçu historique de la musique de ballet hongroise à partir des tentatives, pendant la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, de créer un art choréographique national, jusqu'aux oeuvres de nos jours.

L'auteur commente largement la pantomime hongroise «La bande des brigands» de J. Heinisch (1834), qui documente d'une manière intéressante la parution sur les scènes des théâtres lyriques du style musical hongrois du siècle, le «verbunkos» (verbounecoche). La partition de cette oeuvre a été découverte par l'auteur à la Bibliothèque de l'Opéra National de Budapest.

La pièce de K. Szabados : Viora (1891) est une réussite certaine de ce genre de musique. Szabados était dénommé le Delibes hongrois...

Le génie de Béla Bartók créa également des ballets d'une haute valeur : «Le prince taillé en bois» (1917) et «Le mandarin merveilleux», terminé dès 1919, mais porté sur la scène de l'Opéra seulement en 1945. «Le prince taillé en bois» peut être considéré, comme le ballet national hongrois.

M. Radnai composa en 1918 une pantomime d'après le conte d'Oscar Wilde «L'anniversaire de l'infante». L. Weiner peignit le monde romantique des contes de fée dans «Csongor és Tünde» (1930). L. Lajtha créa un ballet satirique sur un thème d'Aristophane : «Lysistrata» (1937). Voilà brièvement les principales étapes de la musique de ballet hongroise avant la Libération.

De nos jours, J. Kenessey est un compositeur populaire et souvent joué. Ses oeuvres principales : celle de jeunesse, «Jeannot Botté» (1937) ; son grand ballet «Le Fichu» (1951) ; et «La chanson de Bihari» (1954). On peut mentionner comme une pièce réussie de notre répertoire choréographique «Les astucieux étudiants» de F. Farkas. Ce ballet fut présenté pour la première fois en 1949 à l'Opéra National.

Pour terminer, l'auteur tire de l'histoire de la musique de ballet hongroise des conclusions d'ordre pratique pouvant aider à la création de nouvelles oeuvres.



## A BALETTESTÉTIKAI KUTATÁS NÉHÁNY PROBLÉMÁJA

Írta : *Körtvélyes Géza*

A balett és ezen belül a balettdráma esztétikai problémáival hazánkban a tudományos kutatók ez ideig elenyészően keveset foglalkoztak. Az esztétikai jellegű cikkek és tanulmányok általában az aktuális balettkritika, ezentúl legfeljebb egy-egy új mű bemutatójának többé-kevésbé részletes elemzése szintjén mozognak, arra vonatkozó próbálkozásokkal azonban, hogy például valamelyik koreográfus alkotói stílusát művei alapján, esztétikai szempontból megvizsgálják, még kísérletekkel is alig találkozhatunk, a balettdráma műfajának esztétikai vizsgálatáról pedig egyáltalán nem beszélhetünk. Önmagától adódik a kérdés : melyek lehetnek a balettestétikai kutatás abszolút — illetve a többi művészeti ágak esztétikájához képest relatív — elmaradottságának különféle okai. Ezt a kérdést az egész szakma és a közönség előtt érdemes megvizsgálni.

E kérdéssel foglalkozni más szempontból is fontos. Elsősorban azért, mert éppen e tudományág elmaradottsága következtében még a szakemberek nagy része is kétségbevonja, de legalábbis lebecsüli a balettestétika jelentőségét és gyakorlati hasznát, és ez ugyancsak visszahat a munkára, és az elmaradottság felszámolásának folyamatát meglassítja.

Éppen ezért nem lesz felesleges, ha csak hozzávetőlegesen is felvázoljuk, mi is lehet tulajdonképpen a balettestétika feladata és jelentősége. A balettestétika kutatja a balettművészet sajátosságait — a táncművészet egyéb ágaihoz és a többi művészetekhez képest. Ezen belül foglalkozik a balett művészi jellegének sajátosságaival, a balettművek tartalmának és formájának : mondanivalójának, témájának, cselekményének, hőseinek, szerkezetének és formanyelvének kérdéseivel, a balettműfajok problémáival, a különféle alkotói irányzatok, módszerek és stílusok sajátosságaival.

Ez a kutatás szoros összefüggésben kell, hogy legyen a táncetörténeti kutatással, annak eredményeire támaszkodik, és saját eredményeivel azt gazdagítja. Ebben az értelemben a felsorolt esztétikai tényezők történeti fejlődésével és változásaival, e változások okaival és okozataival, a művek keletkezésének feltételeivel is foglalkozik általánosságban és konkrét vonatkozásban : egy-egy mű hol, mikor, milyen körülmények között, miért és hogyan jött létre, mit és hogyan ábrázol, hogyan illeszkedik ez a mű a nemzetközi táncművészet fejlődésébe, az adott ország és az adott alkotó művészetének fejlődési folyamatába.

Mindezek kutatásának az a jelentősége, hogy a helyes ismeretek birtokában, helyesebben, reálisabban értékelhetjük az egyes régebbi és újabb műveket önmagukban, a többiekhez viszonyítva a szóbanforgó mester alkotásainak sorában, az illető nemzet és a nemzetközi balettművészet fejlődésének folyamatában. Így válhatnak tudatossá, hogy az egyes művek, vagy azok részei, megoldásai



miért jók, gyengék vagy rosszak, s hogy az eredmények és fogyatékoságok miből következnek. Ebből viszont következtetéseket lehet levonni arra nézve is, hogy az alkotók tudatosan mire törekedjenek és mitől óvakodjanak. A kutatások alapján vethetjük össze és mérhetjük le azt is: hol tart a balettművészet fejlődésében a táncművészet egyéb ágaihoz és a többi művészetekhez képest stb. Vagyis: a balettesztétikának mint tudománynak a balett-történettel karöltve az a feladata és jelentősége, hogy művészeti águnkról tudományos összképet alkosson, s a maga tudatosságával segítse a művészeti ág további fejlődését. A felsoroltakból nyilvánvalóvá válhat, hogy komoly, sokirányú és nehéz munkáról van szó, amelynek a művészeti ág életében fontos szerepe lehet. Ez a munka igen sokirányú és alapos felkészültséget kíván meg művelőjétől, és ez ismeretek részleges hiánya is már objektív akadályt jelent a kutatás folyamatában.

Melyek azok a legfontosabb ismeretek, amelyek nélkül sikeres balettesztétikai munka nem jöhet létre? Fontossága szerint és időrendben is a legelső: jól kell ismernie a kutatónak a jelenkor balettművészetét hazájában és tulajdonképpen mindenütt máshol, de legalábbis azokban az országokban, ahol a balettművészet ma leginkább virágzik. Ez utóbbi a mai körülmények között számunkra majdnem lehetetlen feltétel, rendkívül nehéz csak hozzávetőlegesen is eleget tenni e követelménynek. Ehhez a legszorosabban kapcsolódik az a tény, hogy a táncművészetnek tulajdonképpen egyetlen hiteles (és egyben exportálható) rögzítési módja a színes hangosfilm, ebből pedig költségessége folytán nagyon kevés készül, és nagyrészt még az sem jut el hozzánk. Nem kis feladat, de mégis könnyebben megoldható az előzőnél, hogy a kutató megismerkedjék — a lehetőségekhez képest szakszerűen — korunk balett-zeneirodalmával: mindazokkal a zeneművekkel, amelyekre koreográfiákat készítenek, illetve, amelyeket kimondottan balett célra komponálnak.

A balett- és zeneművek terén való tájékozottság megszerzésének feltétele a klasszikus baleszthyagomány: a repertoár, a formanyelv, a technika és a szakirodalom alapos ismerete és a legfontosabb zenei alapismeretek elsajátítása is. Feltétlenül szükséges az általános táncztörténet és különösen a balett története, valamint az általános zenetörténet és különösen a balettzene története alapos ismerete és ezt kell, hogy kiegészítse a kutató zene, tánc és dráma- színházesztétikai, valamint dramaturgiai stúdiókkal. Szükséges továbbá, hogy a kutató ne csak általános társadalomtörténeti és művésztörténeti (beleértve az irodalom és képzőművészet történetét is) tudásra tegyen szert, hanem különösen a balettművészet fejlődésében fontos szerepet játszó nemzetek társadalmának és művészetének fejlődésével még alaposabban megismerkedjék, hiszen enélkül sem az alkotásokat, sem az alkotókat nem lehet korukba és társadalmukba vissza- illetve elhelyezni és a maguk valóságos szerepében értékelni.

Hogy a gyakorlatban valóban szükség van (vagy inkább lenne) minderre a tudásra, s hogy milyen feladat-komplexumot jelent az ilyenigényű esztétikai elemzés, erre most egyetlen példát hozunk fel. Hogyan kellene ezek szerint megvizsgálni *Harangozó Gyula* Csajkovszkij zenéjére készült *Romeo és Júlia* című balettjét? Mivel ez a mű témáját a halhatatlan *Shakespeare* drámából meríti, először azt kell megvizsgálni: mi a balett viszonya *Shakespeare* drámájához? Ehhez alaposan ismernünk kell a *Shakespeare* drámát, lehetőleg irodalomtörténeti és esztétikai igénnyel, tehát keletkezésének körülményeit, *Shakespeare* korát és társadalmát, valamint azt a kort és társadalmat,



amelyben a Romeo és Júlia története a dráma szerint lejátszódik, a Shakespeare dráma mondanivalóját, jellemeit, cselekményét stb. Jól kell ismerni Csajkovszkij zeneművét tartalmi és formai szempontból és ehhez kapcsolódóan szükséges Csajkovszkij és rajta keresztül a múlt századi zenei romantika ismerete is. Alaposan elemezni kell e zene dramaturgiai felépítését, mivel a koreográfia azt követi. És természetesen ismerni kell a koreográfiát teljes részletességgel, annak teljes esztétikai-dramaturgiai szerkezetét. A mű helyes értékeléséhez tudni kell azt is : hol tartott a balettművészet e mű keletkezésakor például az alkotói szemlélet, a valóságosság és korhűség, a zenei igényesség, a drámai szerkesztés, a kifejező táncbeli ábrázolás, a tánc és pantomim felhasználása, a koreográfia képszerű megkomponálása — másrésztől a táncosok kifejező előadásmódja és technikai felkészültsége szempontjából? De meg kell vizsgálni azt is : hogy jelentkezik mindez a magyar balett vonatkozásában, mi a szerepe e műnek Harangozó koreográfusi- alkotói fejlődésében, enélkül lehetetlen kellő helyére illeszteni a balett értékelését. A Romeo és Júlia esetében továbbá korántsem érdektelen összevetni e téma más zenei és táncos megoldásait. Pl. zenei szempontból *Berlioz* és *Prokofjeff* azonos című műveit Csajkovszkijével, illetve koreográfiai szempontból *Lavrovskij* háromfelvonásos koreográfiájával, ill. *Serge Lifar* koreográfiájával Prokofjeff zenéjére, mert ez az összevetés jól rávilágíthat mind a téma megoldási lehetőségeire, mind a műfaj adta különbségekre — zenei- drámai- koreográfiai szempontból.

Talán ez az egyetlen példa is képet adhat e munka sokirányú mivoltáról, és ha még hozzávesszük, hogy a felsorolt szükséges szakmai ismeretekhez a kutató csak több nyelv birtokában juthat hozzá, akkor hozzávetőleges pontossággal vázoltuk fel, melyek a balett-esztétikai kutatómunka feltételei és egyben szubjektív nehézségei : a kutatók és a kutatómunka folyamatának problémái.

Azok a problémák, amelyekbe a kutató az anyagban ütközik bele, s amelyek megoldásának komplikáltsága okozza leginkább a balettesztétika elmaradottságát, a tulajdonképpeni objektív problémák. A következőkben ezek közül ismertetünk néhányat, amelyek véleményünk szerint a fontosabbak.

Ügylátszik, hogy jelentőségüknél fogva kiemelkedik közülük és első helyre kívánczik a következő : hogyan ábrázolja általában a tánc a valóságot az emberi test mozgásával — a természet, a társadalom és az ember lelki és szellemi világának valóságát. Nem elegendő ugyanis itt pusztán annyit megállapítani, hogy a tánc ritmikus és harmónikus kifejező mozgással ábrázol. Ebből a válaszból sok fontos mozzanat hiányzik, amelyek pedig a probléma mélyére világíthatnak rá. Ti. arra, hogy a korszak, a világtáj, az emberfajta, a nemzet, a társadalmi rendszer, osztály és réteg s maga az egyes ember, annak gondolat- és érzelemvilága, egész testi és lelki egyénisége milyen áttételeken keresztül hat és jut el a *zenei megformálás közvetítésével* a mozgásban való megnyilatkozásig (feltételezve azt, hogy a tánc valóban a külső és belső világot tükrözi, de végső fokon belülről fakadó kifejezése annak). Ez a probléma ugyancsak összetett jellegű és megoldásához komplex antropológiai, néprajzi, történelmi, társadalomtudományi, esztétikai, pszichológiai és anatómiai kutatás lenne szükséges — ez azonban tudomásom szerint eddig még nem indult meg. Enélkül viszont egyéb megállapításaink bizonyos fokig mindig csak hozzávetőleges érvényűek lesznek, hiszen ennek az alapvető kérdésnek megnyugtató megoldásra kellene támaszkodniok. (A kérdést



tovább bonyolítja, hogy az eféle vizsgálat már maga is feltételezi az ősi primitív, a fejlett ősi-keleti és a még ma élő néptáncok, valamint a balett és a pantomim kutatását: az egyéni tánc előadásmód problematikájának és a tánc típusoknak valamiféle tisztázását, s ezektől még ugyancsak elég messze vagyunk.) Az előzőknél jóval szűkebb kérdés magának a balettnak valóság ábrázoló minősége, mivelhogy ez a táncművészeti ág a többivel összevetve nemcsak megegyezéseket, hanem határozott különbségeket is mutat. Ez a kérdés is történeti jellegű, tehát ilyen választ is igényel: hiszen a balett kialakulása folyamán ábrázoló módjában és erejében változott és fejlődött. Ide kapcsolódik ez a kérdés is: hol tart ma a balettművészet a valóság „művészi meghódításában”, abban az értelemben, hogy az egyes művészetek fejlődésük során egyre szélesebb és mélyebb „képet”, illetve képsorozatot adnak a maguk sajátos módján a valóságról. Hol tart mindebben a balett, a többi művészeti ág fejlettségéhez képest?

Ez utóbbi kérdéshöz kapcsolódva csak megemlíthetjük, hogy véleményünk szerint a balettművészet erősen elmaradt például a zeneművészetéhez képest. Elég, ha csak arra gondolunk: a zenetörténet hány nagy korszakalkotó kezdeményezésről és összegezésről beszél, hány új stílust és formanyelvet alkotó zseni követte egymást, tematikájában micsoda szélességet és mélységet ért el és hány zenei műfaj és műforma alakult ki? Már pusztán a kérdés felvetése is érzékelteti a különbséget e két nagy és összetett művészeti ág fejlettsége között. Melyek az elmaradottság okai, milyen vonatkozásokban jelentkeznek és hogyan, van-e valamilyen összefüggése ennek magával a balettdráma műfajával stb., ezek az érdekes és fontos problémák kapcsolódnak az előzőhöz, s ezekre ugyancsak az eljövendő alapos tánc-történeti és esztétikai kutatás alapján várhatunk kielégítő választ.

Jelentőségénél fogva külön óhajtjuk kiemelni a balettbábrázolás adekvát-ságának problémáját, amelyről ebben az összefüggésben tudomásunk szerint még nálunk nem esett szó, ezért valamivel részletesebben foglalkozunk vele.

Minden művészi alkotás célja, értelme és hatásának titka, hogy benne a művész megformálja a valóság valamely általa jellemzőnek meglátott és ezért kiemelt jelenségét oly módon, hogy az másokban is a felismerés gyönyörködtető vagy megrázó, de mindenképpen megragadó élményét keltse fel. Amit a művész a valóságban látott és amit meglátott, ezt akarja a műben teljes egységben újrat teremteni, maradéktalanul megformálni. A jó mű éppen ezért a nézőre vagy hallgatóra egységes művészi hatást gyakorol: ő is lát és meglát általa, illetve érzi és megérzi azt, amit a művész a műben kifejezni akart és ki is fejezett.

Hogy mit mond és azt hogyan mondja — ezt az érzelmi hatás, az élmény első önfeladott pillanatait után kezdi csak a néző vagy hallgató megfogalmazni önmagának és csak akkor válik gondolataiban ketté a mi és a hogyan, itt jelenik meg számára először különválva a mű tartalma és formája. Ez azért történik így, mert a művészi tartalom teljesen elválaszthatatlan a művészi formától és igazi műalkotás csak a tartalom tökéletes formává változása, illetve változtatása esetén jön létre. A művészi tartalom mindig csak egy meghatározott, konkrét művészi forma tartalma lehet, és a művészi forma is csak abban az értelemben létezik, hogy valamilyen konkrét tartalomnak a konkrét formáját alkotják meg. Viszont minden jó műalkotás önálló, egyedi és egyszeri jelenség, tehát tulajdonképpen tartalma és formája is csak ilyen lehet. Ez nem azt jelenti, hogy egy művészeti ágon belül a különféle műalkotásokban ne találunk olyan mozzanatokat, amelyek valamilyen sajátos értelemben és



összefüggésben (műfaj szerint) majd mindegyikükben megvannak, mint a konkrét forma létesítésének általános jellegű elemei, összetevői. Így pl. minden balettdrámának van (egy bizonyos) témája, cselekménye, jellemei, szerkezete és formanyelve, az egész műnek van valamilyen sajátos stílusa, egy bizonyos drámai műfaj vonásait mutatja és mindezek egységes szerves együttese testesi meg az adott balettdráma tartalmát, mondanivalóját.

A lényeges, amit most hangsúlyozni szeretnénk, ez a művészi tartalom és forma konkrétsége, egyedi- egyszeri mivolta. A gyakorlatban ugyanis ez úgy jelentkezik, hogy a néző vagy hallgató azt érzi: ezt a mondanivalót csak így lehetett és kellett kifejezni, és másképpen nem, mert akkor már mást fejezne ki, vagyis tartalma változnék meg. Az ilyen esetekben nevezhetjük — *Lukács* György professzor terminológiáját használva — a mű formáját (a forma egészét és részleteit együttvéve) *adekvátnak*, ami tehát az objektíve egyedül lehetséges és helyes, a megfelelő megformálást jelenti.

A mű élvezője minden esetben önkéntelenül vagy szándékosan ellenőrzi a mondanivaló és a kifejezés mód megfelelőségét, valóságosságát és véleményt alkot arról, hogy a mű tartalma és formája megfelel-e az általa ismert vagy elképzelt valóság-részletnek, illetve szűkebben: a mű formája megfelel-e tartalmának és viszont. Hogy a művész általában számít és épít a közönség véleményére, ez közismert tény, és fontos számára, hogy a közönség miként fogadja művét, megérti-e azt, jónak vagy rossznak tartja. És itt jutottunk vissza a felvetett és lényegesnek tartott problémához: vajon a közönség fenntartás nélkül elfogadja és életszerűnek tekinti-e balettdramáinkat, azaz e balettdrámák formája adekvát-e?

A balettművészetről nálunk eléggé általánosan az a vélemény, hogy a múlt művészete, hogy a legtöbb balettből mindig ugyanazokat a pózokat látni, s hogy azok sokszor az adott szituációban drámai és zenei szempontból valóságátlanul hatnak. Súlyos, de ugyancsak megfontolandó kifogások ezek.

Valóban sok balett látásakor az jut az ember eszébe; úgy látszik, a koreográfusok egy része alkotás közben a különféle szituációk megformálásához a balett évszázadok alatt összegyűlt és kialakult „mozdulat-tárából” válogatják ki a szerintük leginkább odaválókat. Ezért találkozunk a legkülönbözőbb zenéjű, témájú és műfajú balettekben és különféle vonatkozásokban *sissonne*-okkal, *glisade*-okkal, arabeskekkel stb., s ez kelti bennünk a nyelvszegénység és a túlságos ismétlődés ézetét. A felhasznált pózok ugyanakkor javarészt magukon viselik keletkezésük korának és körülményeinek jellegét, stílusát is. Egyes pózok például határozottan a francia nemesi udvarok kecses és előkelő, de ugyanakkor kimért és a mesterkéeltségig kifinomult mozgását és levegőjét árasztják —, mások légiességükben a valóságátlan könnyedség képzetét keltik, amint hogy ezt a stílust a romantika zömében legendszerű témái megkivánták és kifejlesztették. Ezek a balettpózok valóban nem alkalmasak arra, hogy változatlanul és akármilyen társadalom és korszak világát általuk megformálhassák. Ebből viszont az következik, hogy ha mégis minden esetben változatlanul használják fel őket, törés keletkezik a mondanivaló és kifejezési módja között. Mivel pedig a koreográfusok ezt általában jól tudják, sokakat közülük a formanyelv maga olyan témákhoz kényszeríti vissza, amelyekben a különféle mozdulatok leginkább stílusban maradnak és viszonylag kifejezőek lehetnek. Mi történt tehát? Az, hogy az alkotások keletkezésekor nem a konkrét tartalom szülte meg a kifejezésére egyedül lehetséges konkrét formát, beleértve a formanyelvi megoldásokat is, hanem a kialakult és hagyományozódó formanyelvi elemek szinte önálló-



sultak, elsődlegessé váltak és előre mintegy meghatározzák a témákat és mindazt, ami a megformálással kapcsolatos. Világos, hogy ilyen feltételek mellett csak ritkán jöhet létre adekvát forma. Ezzel együttjár, hogy a balettművészet fejlődése is jelentős részében meglassul, mivel a történetileg kialakult stílusok kötik a művészeket és műveiket is. (Tehát ugyancsak van abban valami, amikor a balettművészetet a múlt művészeteként emlegetik.) Ezt az akadályt csak azok a koreográfusok tudták (és tudják) áttörni, akik felismerve a konzervativizmus fejlődést gátló hatását, bátran nyúltak a legkülönbélebb témákhoz és modern zeneművekhez, a megformálásban pedig a művészien élethű ábrázolást és kifejezést tartották döntőnek, alkotómunkájukban a konkrét, a zeneileg megformált mondanivaló kifejezéséhez kerestek ki, alakítottak át és teremtetek meg megfelelő motívumokat. Ez a folyamat: a balett megújításának folyamata e század elején a *Djagilev* együttes, elsősorban *Fokin* zseniális működésével indult meg, s ma már világszerte tért hódított, bár érezteti még hatását a konzervativizmus is. (Egyébként a megmerevedett formákkal szemben a kifejezés igenléséből fakadt a mozgásművészet is, amelynek reális és alapos esztétikai értékelése még megoldásra vár, mivel ezen irányzat legtöbb iskolája minden megelőző baletthagyomány mellőzésével a művészi gyakorlatban vakvágányra futott.)

A művészetek története azt mutatja, hogy az új mondanivaló kifejezéséhez új formára s ehhez részben új formanyelvre van szükség. A zeneművészet története például állandó küzdelem a még el nem mondottak elmondásáért, s ehhez kellett, hogy a zeneszerzők megtalálják az új formanyelvet, amelyek az új mondanivalót kifejezhetik. Állandó kutatás és kísérletezés, minden megelőző alapos, de kritikus elsajátítása, ez jellemzi a legnagyobb zeneszerzők magatartását és munkáját. A nyelvi megújulásnak pedig nem egyetlen, de egyik legfontosabb és szinte állandó forrása a különféle népek népművészete. Magától merül fel a kérdés, vajon az adekvát ábrázolás létrejöttek és ezzel együtt a balett továbbfejlődésének nem egyik feltétele-e a népművészet formanyelvével való meggazdagodása. Ebből a szempontból kell majd megvizsgálni, hogy például a balettművészet történetében milyen szerepet játszott a romantikus irányzat és stílus kialakulásában bizonyos nemzeti táncoknak karaktertáncként való felszívódása a hagyományos formanyelvbe. Ennek megvizsgálása azért látszik fontosnak, mert ma világméretben indult meg különféle eddig még színpadon nem látott népi, nemzeti táncok művészi feldolgozása, és ezzel a világ táncművészetének folyamatába való beáramlása (amely valószínűleg nagy hatással lesz a fejlődésre, az új formanyelv kialakítására, esetleg épp az új mondanivalók kifejezését teszi majd lehetővé.) Milyen közvetett és közvetlen tanulságokkal szolgálhatnak a balettművészet továbbfejlődésére például a kínai és indiai táncművészetnek olyan ősi alkotásai, amelyekben a zene, ének, játék és tánc egy teljes és szerves egységben és spontán együttes fejlődésében létrehozták évezredek előtt az adekvát ábrázolást.

Az inadekvátság ténye azonban a fentiekén kívül más dolgokból is fakad: ugyanis nemcsak formanyelvi problémák következménye, de valószínűleg forrása az is, hogy a balettdráma szintetikus műfaj, amelyben az adekvátság csak a színpadi-drámai jellegű zene és a játékkal ötvöződött tánc tökéletes összhangja, egymáshoz igazodása és egymásból következése esetén jön létre — a zenei megformáltság elsődlegessége jegyében. A teljes formai megfelelésnek ugyanakkor meg kell lennie a drámán, a zenén és a táncon belül külön-külön is és együttesen is, ezzel viszont az eltérés lehetősége mutat-



kozik e két-, ill. a játékkal együtt három-féle drámai ábrázolás között dramaturgiai szempontból is. Ezzel kapcsolatban kell megvizsgálni, hol húzódik meg a balettdráma műfaji határai és milyen jelentősége van ebből a szempontból annak, hogy míg az irodalomban és a zenében önálló drámai műfaj alakult ki, a balettben a dráma csak a zene- és táncdrámai megformálásra alkalmas, művészi igényű szövegkönyv, a drámai szerkezetű balettzene és a tánc ötvözése esetén jöhet egyáltalán létre. Ide feltétlenül szükséges a balettdráma fejlődésének olyan történeti esztétikai vizsgálata, amely külön-külön és egymással szinkronizálva is nyomon kíséri a balettdráma koreográfiai, zenei és drámai összetevőinek fejlődését. (Nem érdektelen ebből a szempontból a kutató számára az opera történetének tanulmányozása, mert itt is jelentkeznek a drámai szövegkönyv és a zene-dráma vonatkozásában az adekvátság és az egységes ütemű fejlődés problémái.)

Mindezek egymással szoros összefüggésben levő problémák valóságos és súlyos kérdései az esztétikai kutatásnak. Megoldásuk a jelen és jövő kutatóinak jól összehangolt és szívós munkáját igényli. Ehhez azonban véleményünk szerint szükséges, hogy a tennivalók világosabban és a maguk valóságos sokrétűségében álljanak előttünk, mert enélkül lassabban halad a balettesztétikai kutatómunka elmaradottságának kívánatos felszámolása.

## QUELQUES PROBLEMES DES RECHERCHES DE L'ESTHETIQUE DU BALLET

par G. Körtvélyes

L'esthétique du ballet est encore à peine développée en Hongrie, son importance échappe même aux spécialistes de la danse. De quoi cette branche scientifique se préoccupe-t-elle? — Des problèmes concernant le contenu, la forme, le genre de l'art chorégraphique; des caractéristiques des différents courants créateurs; des méthodes et des styles; enfin de l'analyse concrète d'oeuvres concrètes. Tout cela peut être d'un précieux soutien à l'activité créatrice et critique.

Le travail de recherche demande de nombreuses et variées connaissances: on doit être versé dans les créations musicales et chorégraphiques du passé et du présent, dans l'histoire de la danse, de la musique et du théâtre, dans l'esthétique des diverses branches des arts. Les principaux problèmes de l'esthétique du ballet sont: — comment la danse en général, et plus particulièrement le ballet, représente la réalité humaine intérieure et extérieure? — où en est le ballet en largeur et en profondeur dans le développement de la reproduction et par rapport à l'art musical?

Après avoir examiné ces questions, l'auteur revient en détails sur la reproduction adéquate en chorégraphie. Son opinion est, que le ballet ne réussit pas à créer la seule forme concrète possible se rattachant au contenu concret, et cela par ce que le langage dansé conventionnel engage le créateur. Celui qui veut garder le style, adapte le thème au langage dansé. La reproduction adéquate ne peut être atteinte que si le chorégraphe crée au service du contenu des mouvements et des expressions, qui répondent aux situations dramatiques et psychologiques données. A cette fin il utilise le langage dansé conventionnel, mais — s'il le faut — l'écarte délibérément. C'est cette route, donc la bonne, que choisit *Fokine* au commencement du siècle.

L'article suggère, en se référant à l'exemple de la musique, les nécessités et possibilités d'un renouvellement de la danse, renouvellement puisé à l'art populaire. Enfin — conclut M. Körtvélyes — la reproduction adéquate fait défaut parce que le ballet est un genre synthétique et la reproduction adéquate doit également prévaloir dans les composants et dans la synthèse. C'est pour cela, que l'examen de l'évolution historique du genre est indispensable.



## A TÁNCÍRÁS MAI HELYZETE ÉS JÖVŐ PERSPEKTÍVÁI

Írta : *Albrecht Knust*<sup>1</sup>

Az 1957 október 1-től 4-ig Drezdában megrendezett táncírási és néptánckutató kongresszus egyedülálló alkalmat nyújtott arra, hogy általa áttekintést nyerjünk a táncírás mai helyzetéről.

A kongresszus középpontjában — megérdemelten — a magyar váraljai *Lábán* Rudolf rendszere : a Lábán-Kinetográfia<sup>2</sup> állt ; valóban a kinetográfia különböző centrumainak képviselői — általában e központok jelenlevő vezetői — referátumaikkal azt bizonyították, hogy a mozdulatírásnak ez a rendszere sikeresen elterjedt az egész világon és hogy eredményesen alkalmazzák a legkülönbözőbb területeken.

Felszólaltak számos más táncírás-rendszer képviselői is, rendszerint maguk a rendszerek megalkotói, és beszámoltak táncírásmódszereikről. *Ann Hutchinson*, a New Yorki Táncírási Iroda elnöknője referátumát is felolvasták, amely a jelenkori és történelmi táncírási rendszerekről adott összefoglaló áttekintést.

Mindez : a beszámolók a Lábán-kinetográfia elterjedéséről és alkalmazásáról a táncszakiskolákban, balettszoportoknál, folklór-kutatóknál és népi együtteseknél, valamint a munkamozdulatok lejegyzésénél és a gyógy-gimnasztikában ; a folkloristák beszámolói a saját céljaikra az utóbbi években kialakított táncírásokról és végül az *Ann Hutchinson* beszámolójában szereplő adatok az utóbbi években megalkotott táncírási rendszerekről : mindez azt bizonyítja, hogy az egész világon nagy az érdeklődés a táncírás kérdései iránt, és hogy mind szélesebb körök ismerik fel a mozdulatírás jelentőségét és szükségességét.

Ez a táncírás iránti érdeklődés szorosan összefügg azzal az általános és növekvő érdeklődéssel, amely az egész világon a nemzeti és történelmi táncok felkutatása, fenntartása és ápolása terén megnyilvánul. Így nem vélet-

<sup>1</sup> Essen város Folkwang táncművészeti iskolája (Folkwangschule) Kinetográfiai Intézetének vezetője.

<sup>2</sup> A *Lábán* Rudolf honfitársunk által megalkotott analitikus mozdulatírás-rendszert *Knust* dolgozta ki részletesen (Vö. A *Knust* : Abriss der Kinetographie Laban. Text. Hamburg, 1956. Pag. IX.). Mélyreható mozgáselméleti alapvetésre építve kidolgozta a jelek alkalmazásának módjait a különböző mozgásterületeken (tánc, torna, sportok), s olyan mértékig továbbfejlesztette a Lábán-féle táncírás-rendszert, hogy az a jelvariációk kidolgozása folytán alkalmassá lett a különböző stílusú mozgások sajátosságainak jelölésére. Joggal nevezhetjük tehát a kinetográfia e legmodernebb és legmegalapozottabb rendszerét *Lábán* — *Knust*-féle mozdulatírásnak.

*Knust* következetesen és tudatosan használja a kinetográfia (mozdulatjegyzés) szót a nálunk használatos táncírás (táncoktata) elnevezés helyett. Ezzel is hangsúlyozni kívánja a táncírás egyetemes alkalmazhatóságát a különféle mozgásfajták (tehát nemcsak a táncmozgás) megörökítésére. (Szerk.)



len az, hogy a kongresszust dr. Wilhelm *Fraenger* professzor, a berlini Német Tudományos Akadémia néprajzi intézetének helyettes vezetője kezdeményezte, és hogy a kongresszust ez az intézet a lipcei Népművészeti Központi Ház népművészeti kutató intézetével együttműködve hozta létre.

Dr. Felix *Hörburger* regensburgi zenekutató a kongresszust megnyitó előadásában így határozta meg ennek feladatait: Meg kell állapítani, alkalmas segédeszköz-e a táncírás a néptánc kutatásnál, és létezik-e olyan írásrendszer, amelynek elfogadását minden néprajzi intézetnek ajánlani lehet, hogy így kialakuljon a nemzetközi együttműködéshez szükséges, tudomá-



*Lábán Rudolf, a táncírás megalkotója az 1920-as években*

nyosan pontos és mindenütt érthető jegyzési szisztéma. *A kongresszus összes résztvevői által elfogadott véghatározat* igent mondott mindkét kérdésre, mint-hogy *a Lábán-kinetográfiának, mint ideális jegyzési módszernek általános elterjesztését ajánlotta.*

Mi, a Lábán-kinetográfia képviselői annál inkább örülünk ennek az eredménynek, mert a sikert nem holmi szép és hangos propagandabeszédeknek, hanem csak szakszerű munkának köszönhetjük. Az utolsó kétségeket az én négy előadásomhoz (a kinetográfia felépítéséről, a csoportos mozgások elemzéséről és lejegyzéséről, a nemzeti táncok sajátosságainak kinetográfiai lejegyzéséről és a balinéziai Mudras<sup>3</sup> lejegyzéséről) kapcsolódó gyakorlati bemutatók oszlatták el.

A táncírás mai állásáról a szerzők által a kongresszuson előadottakból, vagy a távollétükben felolvasottakból, a következő kép alakult ki:

<sup>3</sup> A *mudra* szertartásos kézmozdulat, a kezek jelbeszéde a Bali szigeti (Indonézia) táncokban és hinduista gyökerű vallásos szertartásokban. (Vö. Tyre *de Kleen*—P. *ee Kat Angelino*: „Mudras auf Bali”. Hagen i. W. und Darmstadt, 1922. Beryl *de Zoetd* and Walter *Spies*: „Dance and drama in Bali”. London, 1938. (Szerk.) oszlatták el.



Jugoszláviában Pino *Mlakar* professzor, balettmester vezette be a kinetográfiát. Mlakar bevezető kurzusai után a jugoszláv folklór-intézetek elfogadták a Lábán kinetográfiát hivatalos lejegyzési módszerként. Hamarosan megjelent az első kinetogramokkal ellátott jugoszláv táncgyűjtemény, Pia és Pino Mlakar balettmesteri tevékenységükben is alkalmazzák a kinetográfiát és már egykori müncheni működésük idején (1939–45) velem jegyeztették le néhány egész estét betöltő balettjük teljes kinetográfiai partitúráját.



Nemzetközi táncíráskongresszus Drezdában: Pino *Mlakar* (Jugoszlávia), Albrecht *Knust* (Német Szövetségi Köztársaság), *Lugossy* Emma (Magyarország) és *Cyiril Zalešak* (Csehszlovákia)

Magyarországon a dr. *Lugossy* Emma és *Szentpál* Mária energikus és gondos munkája eredményeképpen meglepően gyorsan tért hódított a Lábán-kinetográfia, a táncpedagógiában és néptánc kutatásban, valamint a néptáncmozgalomban egyaránt. Átütően bizonyítja ezt dr. *Lugossy* Emma nagy kinetográfiai tanulmánya, a „*Corpus Musicae Popularis Hungaricae*”-ban, (A Magyar Népzene Tára), valamint a számos, *Szentpál* Mária és *Lugossy* Emma által írt kinetogrammal ellátott néptáncgyűjtemény.

Lengyelországban *Stanislaw Glowacki* professzor foglalkozott a 30-as években kinetográfiával, és az utóbbi években *Roderyk Lange* fiatal folklorista Torunban alakított kinetográfiai kört, amely a legszebb reményekre jogosít.

Németországban, a Lábán-kinetográfia szülőhazájában ez a rendszer a harmincas években élte első virágkorát, ez azonban derékbatört 1936-ban, amikor Lábánnak emigrálnia kellett és a német táncszakiskolákban betiltották a kinetográfia-oktatást. Bár csendben, titokban továbbra is ápolták ezt az írásrendszert, az általános, szakiskolai oktatás útján való terjesztés évekig megszakadt, ami még ma is érezhető. Amikor *Kurt Jooss* 14 évi emigr-



ráció után visszatért az essen-i Folkwang-iskolába, idehívott engem is, hogy rendszeresen oktassak kinetográfiát és kiépítsem a Kinetográfiai Intézetet. Eddig azonban kevés német tánc-szakiskola követte ezt a példát.

Szerencsére a színházi gyakorlatban nem akadályozták meg a kinetográfia alkalmazását, és így születhettek meg a háború alatt a Mlakar-ballettek már említett részletes partitúrái.

Azoknak a történelmi eseményeknek, amelyek a harmadik birodalom és a háború utáni évek idején megakadályoztak engem a kinetográfia németországi propagálásában és terjesztésében, volt némi hasznuk is: időt nyújtottak nekem arra, hogy megírjam kézikönyveimet a kinetográfia kérdéseiről. „Abriß der Kinetographie Laban” (A Lábán-kinetográfia áttekintése) című művem első változata 1937-ben keletkezett, a második 1943-ban került nyilvánosságra. A háború utáni években jelent meg a nagy, 8 kötetes „Handbuch der Kinetographie Laban” (A Lábán-kinetográfia kézikönyve).

Az essen-i Kinetográfiai Intézet élénk levelezési és személyes tapasztalatcsere kapcsolatot tart fenn az egész világ kinetográfiai központjaival. Az intézet az elmúlt években nagyszámú különálló kinetogramot adott ki, melyek olvasógyakorlatokat, klasszikus és modern táncokat és táncgyakorlatokat, nemzeti táncokat és a hozzájuk tartozó gyakorlatokat, valamint torna- és sportgyakorlatokat tartalmaztak.

Az 1956. évben a Tanzarchiv (Kurt Peters, Hamburg) kiadásában megjelent az „Abriß der Kinetographie Laban” című munkám újabb, bővített kiadása, és még egy újabb kiadás lát belőle hamarosan napvilágot az NDK-ban (Német Demokratikus Köztársaság) a VEB Wilhelm Hofmeister, Leipzig cég kiadásában. A könyv angol változata nyomásra készen áll. A Kinetográfiai Intézetben három kinetográfust és kinetográfia-oktatót képeztek ki, egy angol kollégánót (Diana Baddeley), egy nyugatnémetet (Helmut Kluge fil. kandidátus) és egy NDK-belit (Ingeborg Baier).

Így előkészültünk tevékenységünknek várható — és többek közt a drezdai kongresszusnak köszönhető — kibővítésére: kiképeztünk szakembereket, vannak tankönyveink és kézikönyveink, megvetettük az alapjait egy kinetográfiával lejegyzett táncirodalomnak, amit még a külföldi — elsősorban az amerikai és a magyar — kollégák publikációi fognak gazdagítani.

A kinetográfia újjászületéséhez az NDK-ban Ilse Loesch, a lipcei Színművészeti Főiskola docense adta meg az első indítékot. Arra, hogy milyen buzgón követték útmutatásait, legjobb példa az, hogy a drezdai kongresszust az NDK-ban tartották.

Míg, amint már elmondtuk, a kinetográfia Németországban a harmadik birodalom idején súlyos vereséget szenvedett, addig az angolszász országokban ugyanazon politikai események következtében óriási lendületet vett. Először Kurt Jooss és munkatársa, Sigurt Leeder emigrált Angliába, később Lábán, a kinetográfia létrehozója is ott keresett menedéket. Míg Jooss később visszatért Németországba, addig Lábán, munkatársnője, Lisa Ullmann és Leeder Angliában marad és két kinetográfiai központot alakított, az egyiket a Laban Art of Movement Centre-ben (Lábán Művészetének Mozgalmi Központja Addlestone-ban, Surrey), a másikat a Leeder School of Dance-ban (Leeder Táncszakiskola) Londonban. Lisa Ullmann eljött a kongresszusra is Drezdába, és beszámolt a kinetográfia egy különleges ágáról, nevezetesen annak az ipar és kézművesség munkafolyamatai lejegyzéséhez való alkalmazásáról. A táncírást Angliában a British Dance Notation Society (Angol Tánclejegyzési Társaság) is pártfogolja: ebben a társaságban tömörülnek az Angliában



létező összes táncírási rendszerek képviselői. Ennek az együttműködésnek eredménye volt ez év nyár végén a londoni Festival Hallban rendezett táncíráskiállítás, amelyen a *Lábán*-féle kinetográfia kiemelkedő szerepet vitt.

Amerikában a *Lábán* táncírási rendszer képviselői „profitmentes” szervezetbe tömörültek a legjelentősebb newyorki tánckritikus, John *Martin* ösztönzésére; ez a newyorki Dance Notation Bureau (Tánclejegyzési Iroda). Ez az igen tevékeny szervezet rendkívüli sikereket ért el. Állandóan tartanak kinetográfiai kurzusokat, levelező tanfolyamokat. A „Labanotation”, ahogy ezt a rendszert az Egyesült Államokban nevezik, helyet kapott számos táncszakiskola oktatásában, különösen azokban a college-okban, ahol táncszakból szakvizsgát tesznek. Miután a Bureau tagjai anyagi támogatásával kiadta az első kinetogram-gyűjteményeket, most egy nagy kiadó, a Music Publishers Holding Corporation is felfigyelt erre a tárgyra, megkezdte a táncművészet legkülönbözőbb területein kinetogram-gyűjtemények kiadását. Ann *Hutchinson* Labanotation-tankönyvét egy magánalapítvány támogatásával adták ki.

Neves amerikai koreográfusok, klasszikus és modern irányzathoz tartozók egyaránt, lejegyeztetik műveiket a Dance Notation Bureau-val. Különös sikernek könyvelhető el az, hogy sikerült az Irodának megnyernie George *Balanchine* világhírű koreográfust a Labanotation lelkes hívéül. Több ízben előfordult, hogy *Lábán*-rendszerrel leírt táncpartitúrák alapján ismerték el a szerzői jogot.

A délamerikai országokban (Brazília, Argentina, Csile) szintén alakultak a kinetográfiát ápoló centrumok.

A kinetográfia fennállásának első 30 évi eredményeiről szemléletes képet nyújtottak a drezdai kongresszuson kiállított, a *Lábán*-kinetográfiával foglalkozó könyvek, valamint a különböző könyvekben, füzetekben és különlenyomatokban nyilvánosságra hozott kinetogramok. Ez is elegendő ahhoz, hogy újabb erőfeszítésekre lelkesítsen bennünket. Mégis minden résztvevő számára világos az, hogy ez még csak a kezdet és hogy végtelenül sokat kell még küzdeni azért, hogy a végcélt elérjük. Ez a cél pedig: a táncot »írásos« művészetté alakítani, olyan művészetté, amelyet éppúgy, mint néhány évezred óta a költészetet és néhány évszázad óta a zenét, lejegyezni és reprodukálni lehet. Az így keletkező, kinetogramokba foglalt táncirodalom lesz a feltétele annak, hogy végre megszülethetik a tánctudomány is.

## L'ECRIURE CHOREGRAPHIQUE ET SES PERSPECTIVES

par A. Knust

Les débats du Congrès International de l'Écriture Chorégraphique tenu à Dresde l'automne passé ont prouvé avec éclat que l'importance et la nécessité d'une écriture, d'une notation des mouvements de danses sont de mieux en mieux appréciées dans le monde entier. La tâche primordiale de ce Congrès fut la suivante : contrôler si l'écriture chorégraphique est un instrument valable dans le recueil des danses populaires et s'il existe un système de notation pouvant être recommandé à tous les instituts folkloriques afin de former une méthode de notation scientifiquement précise et accessible à tous, méthode indispensable dans la coopération et les échanges internationaux.

La décision du congrès fut affirmative à toutes les deux questions recommandant la propagation générale et intégrale de la *kinétographie Lábán*, une méthode idéale de notation.



La méthode du Hongrois Rodolphe *Lábán* a été justement et judicieusement retenue. C'est ce que prouvèrent les interventions du Congrès. Parmi les systèmes anciens ou récents d'écriture chorégraphique, celle-là s'est imposée comme la plus connue et la plus efficace, pouvant être utilisée avec succès dans la notation de tout mouvement de ballet, danse moderne, danse populaire, de jeu, de sport, de gymnastique thérapeutique, de travail, etc.

Le triomphe de la méthode *Lábán* est dû en grande partie à ses disciples, qui en différents points du monde l'employèrent d'une façon qualifiée et la propagèrent. Ainsi en Yougoslavie ce sont Pino et Pia *Mrakar*, qui l'utilisèrent pour la conservation de ballets et de danses folkloriques. En Hongrie elle gagna du terrain dans la pédagogie du ballet et de la danse populaire, ainsi que dans les recueils folkloriques grâce à Emma *Lugossy* et Marie *Szentpál*. La preuve évidente en a été fournie par l'étude kinetographique de Madame *Lugossy*, publiée dans le troisième volume de la Collection de la Musique Populaire Hongroise. En Pologne, d'abord Stanislas *Glowacki*, puis Roderyk *Lange* sont les apôtres de cette méthode.

Dans la République Fédérale Allemande, Albrecht *Knust* fonda un Institut Kinetographique à l'École Folkwang d'Essen. C'est là, qu'on enrégistra les Ballets *Mrakar*, c'est là que furent publiés les manuels de *Knust* : «Abriss der Kinetographie *Lábán*» et «Handbuch der Kinetographie *Lábán*». On y forma des pédagogues kinetographes : Diana *Baddeley* pour l'Angleterre, Helmut *Kluge* pour la République Fédérale, Ingeborg *Bayer* pour la République Démocratique Allemande. On publia un grand nombre de notations des danses les plus variées, ce qui jeta les bases d'une nouvelle littérature chorégraphique.

Deux centres kinétographiques fonctionnent en Angleterre : le Laban Art of Movement Centre à Adlestone, dans le Surrey, sous la direction de Lisa *Ullmann* et le Leeder School of Dance à Londres, dirigé par Sigurt *Leeder*. La British Dance Notation Society fait beaucoup pour la propagation de l'écriture chorégraphique, l'année passée elle organisa une exposition au Festival Hall de Londres.

Aux États-Unis la Dance Notation Bureau de New-York, directrice Ann *Hutchinson*, organise des courts permanents et des cours par correspondance. On enseigne la méthode dans de nombreuses écoles spéciales de danse, des publications paraissent, par exemple, dans la nouvelle série de l'éditeur bien connu Music Publishers Holding Corporation (New-York). Le chorégraphe américain de renommée mondiale George *Balanchine* compte aussi parmi les partisans enthousiaste de l'écriture *Lábán*.

Dans les pays de l'Amérique du Sud (Brésil, Argentine, Chili), des centres kinétographiques on été également fondés.

Trente années de l'écriture chorégraphique *Lábán* prouvent, qu'il est possible de doter l'art de la danse d'une littérature écrite, tout comme la poésie ou la musique et que la danse peut être notée et reproduite. Il est possible de conserver les danses à l'aide de kinétoigrammes et par cela de fournir des bases solides à la science de la danse.



## A TÁNC LEJEGYZÉSÉNEK MÓDSZERE KOREOGRÁFIAI ELEMZÉS ALAPJÁN

Írta : *Lugossy Emma*

A tánclejegyzés módjának kérdése szorosan összefügg a gyűjtéssel.<sup>1</sup> Tisztán csak technikai munkaeszközök (filmező-, hangfelvevő-gép) segítségével nem volna lehetséges a táncot oly tökéletesen megörökíteni, hogy az a zenével szinkronban, a megfelelő népszokás keretében egy adott alkalommal megjelent formájában kerüljön felvételre. A gépi felvételt feltétlenül tervszerű előkészületnek és többszöri (kritikai) megfigyelésre alapozott helyszíni lejegyzésnek kell megelőznie.<sup>2</sup> Amennyire szükség van a dokumentációs visszaidézhetőség céljából a táncnak egy adott alkalommal való gépi felvételére, éppen annyira fontos a sokszoros megfigyelés alapján a helyes forma megrögzítése a helyszíni, lejegyzés révén. Mind a kétféle megörökítési, módnak vannak előnyei és hátrányai.

A táncot akár szavakkal való leírás, akár jelírás segítségével *teljes koreográfiai alakjában* kell megörökíteni.<sup>3</sup> Ezt a lényegében leíró munkát a gyűjtő vagy a helyszínen, az élő hagyomány közvetlen megörökítésével, vagy műhelymunkaként, a gépi felvételtől való lejegyzés révén végezheti el.

Az első mód : a helyszíni lejegyzés hátránya, hogy a tánc nem idézhető vissza utólag vizuálisan akár újabb megfigyelés, akár pedig ellenőrzés céljából. A gépi felvétel hátránya viszont az, hogy csak az kerül benne megörökítésre, amit a felvételtől magából látunk, kivehetünk. Hiányzik azonban belőle pl. a tánc szokáskerete, a tánc variánsai megismerésének lehetősége.

A kétféle módszer előnyeit vizsgálva, a helyszíni lejegyzésből, a megfigyelések és a kapcsolódó kutatás révén, megismerhetjük a tánc funkcióját, esetleg alkalmazásának módjait és alkalmait az illető helyen vagy másutt a környéken ; megismerhetjük a tánchoz fűződő szokásokat, a vele járó többféle dallamot ; a tánc különféle előadasmódjait a különböző nemzedékek vagy egyéb másfajta rétegződés alapján, és megismerhetjük a tánc és motívumainak változatait is.

A gépi megörökítés előnye viszont, hogy jó felvétel esetén tökéletes pillanatképet nyújt a tánc technikájáról, a táncos előadasmódjáról. Rögtönzött tánc esetében pedig megismerhetjük belőle a tánc menetének, szerkezetének egy-egy változatát is. Együttal megoldódik az a nehézség, amely a gyors

<sup>1</sup> Vö. *Morvay Péter* : Útmutató népi táncaink gyűjtéséhez. Budapest. 1953, különösen 26., 27. lap.

<sup>2</sup> Vö. *K. Kovács László* : Néprajzi filmezések Magyarországon. Néprajzi Értesítő XXXVIII (1956) 324. lap.

<sup>3</sup> A leírt koreográfia egyedüli alapja a magyar tánc kutatás soronkövetkező feladata megoldásának : a magyar népi táncok rendszerezésének, tipizálásának és összehasonlításának. Vö. *Morvay Péter* : A tánc kataszter és tánc atlaszról. *Morvay Péter – Pesovár Ernő* : Somogyi táncok. Budapest, 1954. 5. lap.



tempójú táncok helyszíni lejegyzésénél abban mutatkozik, hogy a gyűjtő nem tud oly gyorsan írni, mint ahogyan a táncot járják, mert a film utólagos lassított lepergetése alkalmával mindent kényelmesen lejegyezhet. Igaz, hogy lehetséges bizonyos lejegyzés a tánc helyszíni megfigyelése közben még rögtönzött táncok esetében is, mert legtöbbször egy-egy táncmotívum egymásután többször ismétlődik, és így a lejegyző hosszabb táncrészeket memorizálhat. De ennél a lejegyzésmódnál természetesen kényelmesebb a filmfelvétellel lepergetése révén végzett leírás. Vannak azonban olyan részletek, amelyeket feltétlenül a helyszínen kell lejegyezni (mint pl. a taps-, csapás-, dobogás-, és hasonló típusú motívumokat), általában azokat, amelyek dinamikai vonatkozásúak, mert ezek a filmről nem vehetők ki jól.

A gépi felvétel legnagyobb előnye, hogy többször visszapergethető lévén, ugyanazon az anyagon a „műhelyben” sokféle kísérleti munkát el lehet végezni. Különösen lassított és részlet-felvételek adnak tág teret és lehetőséget a részletekbemenő lejegyzés elvégzésére, alaposabb megfigyelésre.

Vannak a gépi felvételnek különféle hibái és nehézségei. A gyakorlatban gyakran előforduló hiba, hogy az egyszerre folyó gépi (film- és magnetofon) felvétel magára vonja a táncosok figyelmét, s emiatt nem tudnak eléggé felszabadultan táncolni. A tánc megkezdésének a gépi felvételhez kell igazodnia, viszont a táncos nem mindig tudja mintegy vezényszóra kezdeni táncát; sokszor pedig nem tudja magát átadni a táncnak, figyelmét túlzottan leköti az, hogy a felvételt hibázásával el ne rontsa. Így a tánc hangulat nélküli, nem oly színes a koreográfiája, mint egyébként, amikor nem kell a táncosnak egyszerre kétféle gépi felvételre ügyelnie. Ugyancsak akadályozza a felvétel folyamatát a gép beállítása és többszöri felhúzása. A zenével való egyidejű felvétel, a szinkron megvalósítása is megoldatlan felvételi probléma.

Hogy a koreográfiát minden oldalról megközelítsük, az egész képet egy szemszögből, a részleteképet pedig több oldalról is fel kell venni. A filmnek a tánc teljes menetét mindenképpen tartalmaznia kell, s emellett igen lényeges a normális tempójú (16-os, újabban 24-es képsebességű) felvétel mellett lassított felvételeket is készíteni. Az ilyen felvételek sokféle tanulmányozásra nyújtanak lehetőséget, a táncot technikai, valamint formai szempontból igazán csak ezek segítségével tudjuk jól elemezni.

Az egy szemszögből készült ún. totál felvétel — amennyiben a film hossza a húzás nélküli felvétel készítést megengedi — a tánc teljes folyamatának visszaidézését teszi lehetővé, és ezzel alapvető segítséget nyújt a tánc pontos lejegyzéséhez.

A fentiekből kitűnik, hogy mindkét rögzítési mód egyformán fontos és egyik a másikat kiegészíti. Ami az egyikből hiányzik, az a másikban megvan, és részletekbe menően megfigyelhető. Tehát nyilvánvaló, hogy a lejegyző munkához kétféleképpen felvett anyagnak kell a leíró rendelkezésére állania: a helyszíni és a gépi felvételnek.<sup>4</sup> Ennek birtokában kezdődhetik csak műhelymunkaként a tulajdonképpeni lejegyzés. Ha el van látva egy film felirattal, amiről már a gyűjtés alkalmával feltétlenül gondoskodni kell, akkor egybevetve a filmhez mellékelt leírólap, az ún. „támlap” és a helyszíni jegyzetek adataival, megállapítható, hogy mi a tánc neve, ki, hol és mikor táncolja,

<sup>4</sup> Morvay Péter: A népi tánc-kutatás két esztendeje (Ethnographia LX (1949) 387. lap) hangsúlyozza, hogy a tánclejegyzést a táncgyűjtés terén dolgozó megfelelő szakemberek (koreográfus, zenész, néprajzi kutató) összmunkája és az anyag teljes felvétele teszi lehetővé.



valamint megállapíthatók a gyűjtés egyéb adatai és a felvétel körülményei. A táncnak a nép életében betöltött szerepét a helyszíni jegyzetek segítségével regisztrálhatjuk. Azért van szükség ezekre ez esetben is, mert a filmfelvétel legtöbbször nem az illető népszokás lezajlása alkalmával, hanem rekonstrukció formájában vagy esetleg stúdiómunkaszerűen utólag készül, így a filmen a táncter, a táncszínhely legtöbb esetben mást mutat, mint amit az illető szokás megkívánna. Az ilyen felvétel mégis igen hasznos, sőt nélkülözhetetlen.

Filmről való lejegyzés közben ajánlatos, hogy a lejegyző a zenész szakember által hangfelvételtől lejegyzett táncdallamot kézben tartsa. Ti. filmfelvételeink nagy része nem készül a megfelelő hangosítható képsebességgel; de ha úgy készült volna is, a hangot akkor sem írják rá a filmre, mert ez körülményes és igen költséges volna. De a hangosfilm mai fejlettségi fokán, (ti. nincs még szinkron-felvevőnk), tehát az utólagos összemácsolás módszerével sem oldhatnók meg a „helyszíni egyidejű” és „egy anyagra” való felvétel kérdését. Jó néhány ezer film lejegyzésénél kell ezzel számolni, és ebből a szemszögből nézve kell a lejegyzőnek a munkához látnia.

A további leíró munkában a lejegyzés fő súlya a koreográfia formai részére esik. Gyakorlatilag az a módszer vált be, hogy a tánc lefolyását tartalmazó totál filmről a helyszíni lejegyzéssel összehasonlítva írjuk le a táncot, szinkronba hozva azt a zenével. A kettő: mozgás és zene szinkronja ad csak teljes képet a táncról.<sup>5</sup> Bevált tapasztalatok alapján mondhatjuk, hogy a lejegyző-munkát megkönnyíti, ha előbb a részlet- és a lassított felvételek segítségével részletesen leírjuk a tánc motívumait, s ezután térünk rá a tánc szerkezetének a lejegyzésére. A mozgás részletes lejegyzésének alapvető módszere az analízis, az elemzés. Ez vonatkozik mind a szavakkal, mind a jelekkel való lejegyzés-módra.<sup>6</sup> E módszer elve az, hogy minden egyes mozdulatnál külön kell jelölni, hogy melyik testrész, milyen irányban, mennyi ideig és hogyan mozog, tehát mindazokat a plasztikai, ritmikai és dinamikai tényezőket, amelyek együttesen meghatározzák a mozgást.

A vetítés tempóját a lejegyzésnél lassítjuk. Nem kell mindent leírunk, amit a lassított filmen látunk, mert az átmeneti helyzetek lejegyzése a visszaolvasásnál lehetetlenségeket és félreértéseket okozhat. Nem állapítható meg a lassított visszajátszásból pl. a helyes ritmus, mert a ritmusképletek annyira szétesnek, hogy nem vehetők ki pontosan. Ugyanígy állunk a plasztikai vonatkozásokkal is. Az átmeneti helyzetek egész sora lassított felvételnél ugyan jól kivehető, a normális tempójú vetítésnél észre sem vehető. A lassított felvételtől szolgailag lejegyzett átmeneti helyzetek a visszaolvasásnál olyan szituáció elé állítják az olvasót, hogy rá sem ismer többé a táncra. A lassított lejátszásból való lejegyzésre főleg akkor kerül sor, ha a rendes tempóban bizonytalanul, rosszul látható részek megfigyelésére, megvilágítására van szükség. A fentiekből kitűnik, hogy a helyszínen megjelölt tempó a lejegyzés végső formájánál döntő módon tekintetbe veendő. Maga a táncos mozgásmódja, a táncfigurák sem engednek meg csak egy bizonyos gyorsaságot vagy lassúságot, amelyek túllépése a tánc kifejezését rontja, torzítja. A helyes lejegyzést csak a mozgás eredeti tempójával lehet elvégezni és ellenőrizni. Különböző is kis eltérések kivételével általában észre lehet venni, hogy milyen tempót kívánnak meg a táncmozgások, a táncmotívumok. A vetítésnél a

<sup>5</sup> Vö. Kiss Lajos: A tánczenegyűjtés problémáiról. Táncművészeti Értesítő 1956. 64. lap.

<sup>6</sup> Vö. Lugossy Emma: A táncírásról. Uo. 66. lap.



helyes tempó megállapításában segít az is, ha a vetítógépen a felvétel alkalmával használt képsebességet állítjuk be. Számolnunk kell azonban azzal a gyakorlatban előforduló kis hibával, hogy a felvevőgép felhúzása után és a gép lejárása előtt tempó-különbség, lassulás állhat be (különösen hosszabb ideje üzemben levő gépeknél). Ugyancsak a vetítógépnél is megfigyelhető, hogy a gép indításakor nem a beállított sebességgel, hanem lassabban indul. Az említettek nem okoznak ugyan döntő eltéréseket, mégis azt bizonyítják, hogy nem lehet csupán a gépre bízni az adatok helyességének biztosítását.

A lejegyzésnél igen fontos a koreográfiai jelleg megállapítása, azaz meg kell különböztetni, hogy mi a koreográfia *jellemző sajátága*, és hogy mi az előadó egyéniségéből adódó táncolási mód. Ezt a kettőt feltétlenül külön kell választani. Az „ahogy a filmszalag mutatja” elv sok félreértésre és hibára vezethet. Nem szabad szolgailag ragaszkodnunk a felvétel minden aprólékos, esetleg hibás, vagy kevésbé szépen sikerült részletének visszaadásához, hanem a helyszíni megfigyelések által megállapított helyes formát kell köznünk, hogy a tudományos eljárás követelményeinek megfeleljen.

Összegezve az eddig mondottakat, látjuk, hogy a gépi felvétel célja bizonyos táncot a maga természetes előadásában megörökíteni. Legjobban a pillanatfelvételhez hasonlíthatnánk, tehát annak esetleges hibáival együtt. Természetesen a lejegyzésnek is ilyen fotográfiaszerűnek kell lennie, mert hiszen a pillanatkép is akkor felel meg jellegének: a pillanatnyi állapot megörökítésének, ha retusálatlan. Több felvétel esetén mindenesetre a legjobb, a legjellemzőbb kell, hogy szolgáljon a közlésre kerülő lejegyzés alapjául.

Mert más a célja a *közlésnek*, mint pl. annak a lejegyzésnek, amit a filmhez „támlap”-ként mellékelünk. A közlésben a tánc jellegzetes, *állandó* tulajdonságainak kell érvényre jutniuk. Hogy ezek megállapíthatók legyenek, ahhoz feltétlenül szükséges a leírandó táncoknak a helyszínen való többszöri megfigyelése. Ennek eredményeként alakul ki, hogy mi a tánc *lényeges, állandó* alakja és mik az *esetleges* vonások. Filmfelvétel alkalmával így is előfordulhat, hogy olyan mozdulatok kerülnek elő tánc közben, amelyek nem tartoznak a koreográfiához. Ezeket nem szabad a koreográfia jellemző vonásainak tekinteni, mert ez nagy hiba volna és félreértésekre adna alkalmat. Egy felvétel esetében pontosan kell regisztrálnunk a tipikus alaktól való eltéréseket, amelyek a filmen mutatkoznak.

A közlésre kerülő lejegyzésben a helyes alakot kell figyelembe vennünk és azt főhelyen közölnünk, míg a hibás mozzanatokra vagy kevésbé szép változatokra elegendő jegyzetben utalnunk.

Közlés tekintetében háromféle lehetőség van:

1. A teljes pontosságú részletes lejegyzés. Ez esetben a kézzelfoghatóan hibás és a koreográfiának nem lényegét tartalmazó mozdulatokat szintén csak jegyzetben említjük. Ekkor is rá kell mutatni a többi variánstól való eltérésekre. Az ilyen túlzottan minuciózus lejegyzésre csak a speciális szakemberek részére van szükség.

2. Szélesebb szakmai körök részére szolgáló publikációk esetében (kivéve, ha a teljes variáns-csoportot közöljük) nyugodtan kiadhatjuk a helyszíni kritikai megfigyelések eredményeként megállapított tipikus alakot. Azok részére akiket érdekel, úgyszólván hozzáférhető kellene, hogy legyen a filmre vett tánc minuciózus lejegyzését tartalmazó „támlap” az illető táncfilmeket tároló intézmény adattárában. Ha a tánc *változatait* is közöljük, fölösleges, hogy azokat teljes egészükben leírjuk, hanem csak a főalaktól való eltéréseket.







Az ilyen közlésmód előnye a helymegtakarításon kívül az is, hogy ily módon rögtön szembetűnnek az eltérések. (E közlésmód alkalmazását a mellékelt táncleíráson mutatjuk be.)

„Pontozó”<sup>7</sup>



<sup>7</sup> Pontozó. (Táncírásban ld. a 48. lapon.) Virtuosos legény magántánc. Gyűjtötte és lejegyezte *Lugossy Emma*. A táncdallamot gyűjtötte és lejegyezte *Kiss Lajos*. A táncot és táncdallamot előadta *Karsai Zsigmond* (35), Pécel, Pest m. (Lőrincréve, Alsófehér m.) 1954. XII. (A pontozónk a táncéletben elfoglalt szerepét ld. *Karsai Zs.* tanulmányában, kötetünk 125. lapján.)

A táncdallam tempo giusto  $\text{♩} = 120, 2/4$ , 16 ütem. A dallamot a táncához a következőképpen kell ismételni: 1–16 és 9–16, ütem kétszer, majd 1–16 ütem szintén kétszer. Így teszi ki a 2/4-es 80 ütem a tánc 4/4-es 40 ütemét. A tánc 11 motívumból alakul ki (a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k), ebből 5 motívumnak csak záró funkciója van (b, e, g, i, k<sub>v</sub>). A táncot bevezető két lépésnek a mozgás lendületét előkészítő szerepe a zárómotívumokon belül is visszatér. A tánc szerkezete a következő képletes jelölésből világosan áttekinthető:

1–8 ütem: 3 a + b (1–4 ü.)  
 9–16 « : 3 c + b (5–8 ü.)  
 9–16 « : 2 c<sub>v</sub> + c + b (9–12 ü.)

1–8 ütem: d + e (kétszer) (13–16 ü.)  
 9–16 « : f + g « (17–20 ü.)  
 9–16 « : h + e « (21–24 ü.)

1–8 ütem: 3 i + i<sub>v</sub> (25–28 ü.)  
 9–16 « : 2 j + j<sub>v</sub> + g (29–32 ü.)  
 1–12 « : 4 k + 2 k<sub>v</sub> (33–38 ü.)  
 13–16 « : k + k<sub>v</sub> (39–40 ü.)

1. Karmozgás 2 változata az a) motívumhoz.

2. Az a) motívum ugró változata.

3. A g) motívum ugrás nélküli változata.

Az e) mot. a táncírás második oszlopában hibás. Helyesen ld. a harmadik oszlopban.

A tánc előadásmódja: végig féltalpon, szűk zárt mozdulatokkal, rugózó térdrel és bokával. A tánc «fel-le» lüktetéséből a felfelé törekvő mozgás, az ugrásokból a levegőben lévő fázis esik egybe a zenei ütemhangsúllyal.



A leegyszerűsített, csak a főalak lényeges vonásait megrögzítő lejegyzésben feltétlenül regisztrálni kell a lejegyzésnek a filmtől való eltéréseit, megokolva, miért térünk el a filmtől (hibás mozdulatok, tévesztések stb.). Ha a fent kifejtett lejegyzésmódot összevetjük a zenei lejegyzésével, akkor Kodály Zoltán klasszikus példáit kell mintául vennünk, amelyek dallamkiadásában láthatók. Az ő lejegyzései gondosan a lényegre adják, nem rabjai a „gépfetisizmus”-nak, nem túlterheltek esetleges, ad hoc részletektől, amelyek miatt az olvasó nem látná a fáktól az erdőt.

3. A laikusok részére való instruktív, vagy az előadás gyakorlati célját szolgáló népszerű kiadványokban csak a helyes, hibátlan, terjesztésre legalkalmasabb alakot adjuk közre, sohase az „exotikus”-at, hanem az esztétikailag legszebb formát. Ilyen publikációkban még jegyzetben sem kell megemlíteni a felvételtől való eltéréseket. Természetesen különböző helyekről való változatok kontaminálgatása helytelen és tudománytalan volna. Végső konklúzióként még egyszer hangsúlyoznunk kell, hogy a gyűjtésben egyformán szükség van mind a tánc teljes hátterét adó *sokszoros helyszíni kritikai megfigyelésre*, mind a visszaidézést biztosító és *dokumentáló gépi felvételre*. Az előbbi szolgálhat, de az utóbbi egymagában sohasem kellő alapul a lejegyzésre. A gyűjtő és lejegyző lehetőleg ugyanaz a személy legyen a pontos lejegyzés biztosítása érdekében. Ne keverjük össze a tisztán tudományos célokat szolgáló minuciózus lejegyzést a kiadásra valóval, és igyekezzünk a közérdekű publikációkban a legszebb alakokat közölni.

## LA MÉTHODE DE NOTATION DES DANSES SUIVANT L'ANALYSE CHORÉGRAPHIQUE

par E. Lugossy

La méthode de notation des danses est inséparable de l'enquête et du recueil. Il est d'égale importance d'enregistrer mécaniquement la danse à certaine occasion, afin de pouvoir la remémorer, et de noter sur place les formes précises se basant sur une observation répétée. Toutes les deux méthodes de fixation et de conservation ont leurs avantages et leurs défauts. C'est pour cela qu'elles se complètent et sont de la même importance. Ce qui manque à l'une, se retrouve dans l'autre et peut y être observé dans tous ses détails. Il est donc clair, que le spécialiste doit être fourni en matériaux rassemblés suivant les deux méthodes : enregistrements mécaniques et notations sur place. Ce n'est qu'en possession de toutes ces données, que peut commencer le travail d'atelier : la notation proprement dite.

Comme premier pas, d'après les notes prises sur place, on doit procéder à l'identification préliminaire de la danse, marquer sa dénomination, les noms, prénoms et qualités des danseurs, le lieu et la date de la présentation de l'oeuvre, ainsi que le résumé de toutes les autres circonstances. On peut dégager le rôle joué par la danse dans la vie du peuple grâce à ces notes prises sur place.

Puis en suivant le film et en le comparant à ces notes on établit les chorégraphie et on les synchronise avec la musique. Ces deux facteurs : la musique et les mouvements synchronisés peuvent seuls évoquer et refléter entièrement la danse en question. La méthode fondamentale de la notation détaillée des mouvements, autant pour la méthode descriptive que pour l'écriture chorégraphique, est l'analyse chorégraphique. Le principe de cette méthode est, qu'on doit marquer distinctement pour chaque mouvement la partie du corps qui l'accomplit, sa direction, sa durée, sa qualité, donc tous les facteurs plastiques, rythmiques et dynamiques de ce mouvement. Tout cela le définit entièrement.

Il est très important d'éclaircir le caractère chorégraphique de la danse en question, c'est-à-dire qu'il faut discerner ce qui est propre à la chorégraphie de ce qui est



une mode de danse provenant de la personnalité du danseur. On est obligé en tous cas de séparer ces deux facteurs. L'idée de se référer strictement à la pellicule peut être la cause de nombreux malentendus et bévues. On ne doit non plus rester rigoureusement et servilement attaché à la reproduction de tous minimes détails quelquefois défectueux ou moins réussis du film, mais on doit établir la forme définitive et juste d'après les observations faites sur place. Nous remplirons seulement de cette façon les exigences scientifiques de notre travail.

Les conclusions de l'article d'Emma Lugossy sont, que dans le recueil des danses populaires on a également besoin de l'examen critique et répété de la danse sur place permettant la reconstitution de l'arrière-plan en entier, et de l'enregistrement mécanique, qui sert de documentation et assure l'évocation nécessaire ou souhaitée. La première méthode peut servir de bases pour la notation, mais la seconde à elle seule jamais. Pour assurer la notation précise, le collecteur doit la réaliser lui-même si possible. Il ne faut pas confondre la notation minutieuse dans un but scientifique avec une édition éventuelle et en cas de publication d'intérêt général, il est préférable de faire connaître seulement les meilleures et plus belles variantes.



## GONDOLATOK NEMZETI TÁNCKULTÚRÁNK KIALAKULÁSÁRÓL

Írta : *Vitányi Iván*

A magyar művészet történetében a táncművészet ma már nem fehér folt. Az utóbbi évek kutatómunkája, adatgyűjtése fényt derített múltjának sok olyan szakaszára, amelyet eddig hiányosan ismertünk. Megjelent a magyar balett történetével foglalkozó első könyv is („A magyar balett történetéből”<sup>1</sup>) — s ez fővonalaiban már átfogó képet nyújt, ha még nem is minden részletében kidolgozott és egységes.

Az egységes kép kialakításához szeretnék most hozzájárulni azzal, hogy megpróbálom a magyar táncművészet történetének szerintem legjellegzetesebb vonásait felrajzolni, nehogy azok a tények halmazában elsikkadjanak. Ezek a sajátosságok nemcsak a múltat határozzák meg, hanem a jelent, sőt a jövőt is.

### I.

A színpadi tánc és a balett Magyarországon évszázadokkal fiatalabb művészet, mint a nyugati országokban vagy Oroszországban (jelentős, de elszigetelt mozzanatokát nem számítva most). Ez a tény meghatározza a magyar táncművészet egész fejlődését.

A késedelem következtében a nemzeti táncművészet egészében különösen nagy szerep jutott a népi táncnak.

Nyugaton a népi tánc szépségeit már korán felhasználta és feldolgozta a balett és a társasági táncművészet. Itt a néptáncnak nem volt lehetősége ilyen továbbfejlődésre. Ott a polgárosodás kezdetei óta egyre magasabb, bonyolultabb és egyre teátrálisabb műformák alakultak ki s korábban megkezdődött a népművészet hanyatlása. Nálunk e műfajok nem alakulhattak ki, viszont maga a néptánc éppen teátralizálásban, drámaiságban, azt lehet mondani, műfajilag továbbfejlődött.

Azokban a századokban, amikor a kapitalizmus első csírái kibontakoztak, a nyugati táncművészet fejlődése a központi apparátus, a polgárságra is támaszkodó királyi udvar szolgálatában vált lehetségessé, annak fényét növelve erősödött meg és vált képessé arra, hogy később onnan kilépve a városi polgárság művészetévé legyen. Nálunk olyan királyi udvar, amely fejlett és magyar művészetet teremtett volna, nem létezett (Mátyás király vagy az erdélyi fejedelmek udvarában ugyan megfigyelhetünk a nyugati táncművészet fejlődésével párhuzamos jelenségeket, de a virágzás túlságosan

<sup>1</sup> „A magyar balett történetéből”. — Szerkesztette *Vályi Rózsi*. Írták : *B. Egey Klára, Szenthegyi István, Vályi Rózsi, Körtvélyes Ágnes, Téry Tibor, Csizmadia György*. — Budapest 1956.



rövid volt ahhoz, hogy e fejlődés általános és szerves lehessen<sup>2</sup>). A nemzet évszázados élethalál harca miatt az ipar és a polgárság gyenge maradt, a polgári kultúra sem bontakozhatott ki. Mégsem maradt hazánk érintetlen az élet új jelenségeitől, a kapitalizmus fuvallatától, s hatott ez a fuvallat a táncművészet fejlődésére is.

Gondoljunk a hajdútáncra vagy a verbunkosra. Mindkettőnek világosan kirajzolható a társadalmi háttere. A hajdútánc kialakulása mögött a XV. sz.-ban már csirázó polgárosodás egyik érdekes jelenségét, a marhakereskedelmet találjuk. A föld nélkül maradt jobbágyok nagy tömege szegődött el hajtónak a nagy marhakereskedőkhöz és ez a rideg élethez szokott réteg hosszú ideig „rohamsapata” lett minden társadalmi és nemzeti szabadságharcnak. A verbunkos sem véletlenül jött létre a XVIII–XIX. sz.-ban és nem máskor, az állandó hadseregek szervezése, a monarchiák e természetes velejárója határozott időhöz köti. Ahhoz az időhöz, amikor a törököt már elűzték, a katonáskodás elvesztette a végvári és kuruc idők szabadságharcos vonzóerejét, de e harcok romantikus emléke élt még, s mikor az idegen uralkodóház katonát toborzott: támaszkodhatott rá.

A török és német elleni nemzeti szabadságharc hosszú évszázadai alatt a magyar gazdasági és társadalmi élet nem fejlődhetett szabadon azon az úton, amelyen már korábban megindult, a kapitalista fejlődés útján. Az élethalál harc alatt nem virágozhatott ki a nemzeti színpadi táncművészet, de ez a végső soron a polgárosodásért folyó harc volt a háttere a népi táncművészet, különösen a katonai táncok nyugaton nem ismert gazdagodásának, egészen a verbunkos klasszikus formájában felfokozottan teátrális kibontakozásáig.

Amikor a XIX. sz. első felében végre a társadalmi és gazdasági fejlődés módott adott a színpadi művészetek gazdagodására és fejlődésére, a nyugatról kész, kialakult formában beáramló balettművészet eleven, sokszínű és rendkívül gazdag népművészetet talált itt, amely szinte a színpadra kínálta magát, de amely idegenül nézett szembe a balett kifinomodott formáival.

Azokban az országokban, amelyeket a balett szülőhazájának számíthatunk, elsősorban Franciaországban, a táncművészet nemzeti jellege nem volt probléma, mert a balett szervesen nőtt ki a néptáncból, azokban az országokban azonban, amelyek elkésve léptek a polgárosodás útjára, ez lett a legnagyobb. Nemzeti jelleg és európaiság mintha ellentétbe kerültek volna, itt a kozmopolitizmus, ott a provincializmus veszélye fenyegetett, s minden az ellentét megoldását sürgette.

A múlt század első felének célkitűzése éppen ez volt: olyan művészetet teremteni, amely magyar is és európai értelemben véve haladó is. E cél érdekében nemcsak tartalmi, de formai nehézségeket is meg kellett oldani, meg kellett reformálni a magyar nyelvet is, hogy alkalmas legyen az új fogalmak, eszmék, gondolatok kifejezésére. Táncban is szükségessé vált egy ilyen nyelvújítás, a magyar néptánc pallérozása és a balett nemzetközi nyelvével való összeötvözése.

Amit elvégzett irodalomban Petőfi és Arany, amit elvégzett ötven évvel később zenében Bartók és Kodály, annak elvégzését a táncművészek sem kerülhették el. Újabb ötven évvel Bartók és Kodály fellépése után a feladat végső megoldása végül is a mai nemzedékre maradt.

<sup>2</sup> A magyar színpadi és társasági táncművészet XIX. sz. előtti kezdetei többnyire kapcsolatosak a királyi, fejedelmi, majd egyes kiemelkedő főúri udvarok művészeti pártoló tevékenységével.



## II.

A múlt század első felében megindult fejlődés sokszínű és bonyolult. Megjelennek a színpadon a magyar táncok, előbb a felvonások szüneteiben, majd betétként, majd egyre inkább az önálló műfaj helyét követelve meg. A magyar szó, a magyar zene, a magyar viseletek mellett a magyar tánc is megkövetelte a maga jussát, a színpadon is, a társas életben is.

Ez azonban csak a fejlődés egyik iránya. Megjelennek a színpadi tánc nyugaton kialakult formái is — nem, nem a balett először, hanem a pantomim, amely „Arlequin életét, halálát és feltámadását” vagy „Domi az amerikai majom és fia Joko” kalandjait mutatta be. Ehhez külföldi művészeket szerződtettek — többnyire bécsieket — s ők a nagyobb siker kedvéért egy-egy balett-betétet is betanítottak, balett iskolákat nyitottak, olykor ingyenesen, „mert az is cél, hogy idővel játékszínünkönél magyar balett-táncosok is legyenek.”<sup>3</sup> Külföldi táncosok és táncosnők érkeztek, előbb középszerűek, majd olyan világnagyságok, mint Ellsler Fanny (aki rajongást és botrányt okozva lázba hozta Budapestet s neve annyira fogalommá vált, hogy ma is magyaros szórendben mondjuk nevét). A kinyílt kapun beáramlott a romantika tündérvilága, szilfidjeivel, willijeivel és spicc-táncával. Csakhamar romantikus nagybalett is színre került.

Hasonlítsuk össze ezt a fejlődést a nyugatival.

Sok a hasonlóság. Ott is, itt is a néptánc a gyökér — vagy legalábbis az egyik gyökér, amiből a fejlődés megindul. A néptánc ott is, itt is felkerül a báltermekbe, megfinomodik és az új társasági táncművelés alapjává lesz. A színpadon ott is, itt is kerülő úton halad a táncművészet kibontakozása, nincs ereje rögtön önálló műfajként fellépni, ezért a nagy látványosságok egyik szereplőjeként kezdi meg életét — ott a lovasbemutatók, lampionos felvonulások, tűzi és harcjátékok, akrobata mutatványok társaként — itt szerényebben, de itt is egy társaságban az akrobatikával, mutatványokkal, „katonai kifejezésekkel”, bengáli tűzzel.<sup>4</sup>

Csakhogy míg nyugaton mindennek háttérét, alapját (s hozzá a pénzt!) a kereskedelem és ipar polgári fényével is ékeskedő királyi udvar adta, addig nálunk a megindult folyamat háttére a nemzeti mozgalom. E mozgalom európai színvonalú s ugyanakkor magyar művészetet akart teremteni a művészet minden ágában, így táncban is, ezért érdeklődéssel fordult mind a néptánc, mind a nyugati balett felé.

A magyar balett így kikerülhetett egy hosszú korszakot, ami nyugaton oly nagy szerepet játszott, az udvari látványosságok, udvari balettek korát. Nyugaton a balett ezekről az ünnepségekről került a színpadra és a színházba. Mi rögtön a színháznál kezdhettük, átvehettük nyugatról a legújabb színpadi formákat, de az a veszély fenyegetett, hogy tapasztalatlan kezünk nem a legjobb, leghaladóbb, s így nem is a legjobb értelemben európai formákhoz nyúl, hanem a látszatra legteljesebbhez, legolcsóbbhoz, tehát a lényegében már hanyatlóhoz.

<sup>3</sup> Az 1834. aug. 31-i színi hirdetményben.

<sup>4</sup> „...A pesti magyar színház 1837 augusztus 22-től 1841 húsvétjáig... 1206 előadást tartott. Ebből a drámára esik 844, operára 268, hangversenyre 21 és vegyes előadásra 73. A vegyes előadások kisebb prózai vagy énekes játékokból, árnyjátékokból, fátyolképekből, táncos bemutatókból, zenevirtuózok fellépéseiből stb. állottak...” (Bíró Lajos Pál: A Nemzeti Színház története 1837–1841, Budapest 1931. 76. lap).



E veszély valóságos volt. A harlekiniádok nem tartoztak éppen a kor legmagasabb színvonalú alkotásai közé, s amikor betört a romantikus nagybalett, akkor is csak már a csúcspontjára érkezett, de a dekadencia csíráit is magában hordozó művészettel ismerkedhetett meg a magyar közönség, nem ismerte annak előzményeit, a tánc-technikailag talán fejletlenebb, de művészileg nagyobb értékű Noverre-i, Vigano-i táncdrámát. A nyugati balett legnagyobb szerűbb alkotásai elzárva maradtak előlünk.

A múlt század első felének magyar táncművészete mégsem hódolt be egyoldalúan a romantika mesevilágának, épp a nemzeti mozgalommal való szerves kapcsolata folytán. Itt a romantika másik jellemvonása, a népieség érvényesült, ami a nyugati balettben kevésbé juthatott felszínre. A magyaroknál és a kis szláv népeknél „...a romantikus múltbanzésnek, a történelem felé fordulásnak nem reakciós, hanem haladó jelentősége volt... nem reakciós ellenzékiiséget jelentett a francia forradalom szellemével szemben, hanem alapjában véve népies ellenzékét... a felvilágosodásnak a nemzet iránt közömbös szellemével szemben”. (Révai József<sup>5</sup>)

Táncban a cél a nemzeti táncjáték, a táncdráma megteremtése volt, ha kellett spicctáncsal, tündérekkel, ha kellett nagyidai cigányokkal, Sobri Jóskával, szabadságharcosokkal, valóságos hősökkel. A pantomimjáték sekélyesebb, de az élethez közelebb álló irányzata is serkentőleg hatott, populárisabb irányba terelve a fejlődést. Egyre többen és magasabb színvonalon kísérleteztek nemzeti táncjáték megalkotásával. *Szöllősi Szabó* Lajos munkássága, *Veszter* Sándor és *Havi* Mihály világjáró együttesei ezt a törekvést erősítették.

A fejlődés során harcot kellett folytatni mind a kozmopolitizmus, mind a provincializmus ellen. Az egyik az európai kultúra nem is mindig legmagasabbrendű termékeit akarta szolgáltaian átvenni, a másik nemzeti önhittségbe burkolózva elzárkózott a haladó kultúra elől is. Azóta — máig — e két oldalról övezi szakadék a magyar táncművészet útját, hiszen szervesen következik ez az előtte álló feladat kettős voltából, abból, hogy magyarság és európaiság gyakran ellentétként jelentkezett, amit csak kemény küzdelemben, dialektikus összetartozásuk felismerésével lehet megoldani.

A két irányú harcot figyelemmel kísérhetjük az akkori táncsal kapcsolatos irodalomban. Milyen büszkén ír *Csokonai*, *Garai*, *Czuczor*, *Berzsenyi*, *Mátrai* Gábor, *Balla* Károly a magyar táncról, mennyire harcolnak annak a színpadon és a báltermekben való megjelenéséért, mennyire elítéli a közvélemény azokat a balettmestereket, akik elfeledkeznek a magyar táncról, csak a külföldi formákat követik és magyar tánc címen „fertelmes, cikornyás”<sup>6</sup> formákat tanítanak az itt vendégszereplő külföldieknek. Általánosnak tekintetjük Garai nézetét: ha a magyar tánc ugyanolyan „...revolútiót fog szenvedni... valamint nyelvünk... akkor mi is kezet foghatunk — mi nemzet — azon nemzetekkel, melyekre most még csak feltekintenünk lehet”.<sup>7</sup>

De találkozunk a provincializmussal szembeni állásfoglalással is. A legérdekesebb talán „*Polgárffi*” cikke a Honművészben Uhlich táncmester vizsgaelőadásáról. „Igen-is! — írja — csak tanulhatóbbá tegyük táncunkat s az köz kedvességű s legdivatosabb körtáncz leend minden bizonnyal. De

<sup>5</sup> Révai József: Kölcsény Ferenc Marxizmus, népiesség, magyarság. Budapest, 1949. 37. lap.

<sup>6</sup> Vahot Imre kritikája a Pesti Divatlapban (1846. 913. lap).

<sup>7</sup> Garay: A magyar táncz történeti tekintetben. Honművész 1833 jan. 16.



miért is ne lehetne, miért ne szabadna rajta mit se módosítani? a sok cifra-ságnak sújtásnak ott kell-e lenni mindenben ami a mienk? a tánczon, hang-műveken, ruhán?!! Ruhánk szűk, a guta üti veszedelembé ejt; hang-műveink egyiptomi barna művészek mesteri kezeinek hivatalosan átadva ezikornyas fogásokkal bőven ellátva, — eddig magyar táncunk csak akkor szép, akkor nemzeti, ha láb-ficzamodásig apróztatjuk; a sok sallang, pengő sarkantyú akkor-is, ha nem lovaglunk! s csodálkozunk, hogy a nemzetiesedés olly lassan halad. El velek hazámfiak! Tartsuk meg ugyan az ősit, de nem az előítéletest, a károst, nevetségest a tespesztőt, amelyekkel ősi sajátságink telve vannak. Hazámfiak mondám el velek! de a Jeremiáde nem használ. Változtatni kell. — !”<sup>8</sup>

Mintha a ma és a közelmúlt vitáit hallanánk. Mert a probléma probléma maradt azóta is. Nagyszerű volt a magyar táncművészet fejlődése a XIX. sz. első felében, de célját mégsem érthette el. A tánc mögötte maradt nemcsak az irodalomnak, de a zenének is, a magyar táncművészetnek nem akadt sem Petőfi, sem Liszt, de Erkel Ferenc sem. Nem a művészek jóakarata és igyekezetén múlt ez. Hiányoztak lehetőségeik, nem volt európai látókörük, nemzetközileg számottevő szakértelmük, hiányosan ismerték nemcsak a balettet, de a néptáncot is. A 48 előtti eleven művészeti életben úgy látszott, hogy a lelkesedés sok mindent pótol, de 49 szörnyű katasztrófája után a megindult fejlődés teljesen elakadt. A haladó magyar színpadi táncművészet megteremtése az utódokra maradt.

A legjobb művészek: *Fitos, Lakatos, Veszter* és társaik a szabadságharc bukása után sem adták fel a harcot, újra és újra próbálkoztak, előlről kezdték mindent. Néha egy-egy nemzeti tüntetést kiváltó bemutató alkalmából mintha felelevenedtek volna a régi szép napok, de aztán keserű tények bizonyították, hogy a nemzeti tánc hősi kora elmúlt. Nem lehetett alkalmas a nemzeti táncjáték felfokozottan ünnepélyes, hősi, populáris műfajának felvirágzására az a kor, amelyben Arany János lírája is évekig alig-alig szólalt meg, hogy végre az Őszikék fájdalmas rezignációjában szinte az egész nemzet érzelmeit fejezze ki. Idegen tárgyú balett iránt pedig a közönség nem vonzódott. Ezért a színpadi táncművészet elsorvadt.

A magyar tánc pedig ebben az időben növelte világhírét, s mint divatos tánc mindenütt felkerült a színpadra a karakter-táncok közé, természetesen igen elrontott formában. De hiszen nem is maga a tánc volt a fontos, hanem a szimpátia-tüntetés, vagy legalábbis az érdekesség. Egy a fegyverletétel után Olaszországba hurcolt honvédtiszt (Vitányi József) a velencei operában látott magyar táncot. „A’ táncz nem volt különös — írja — sőt jónak sem lehetett mondani, mégis olyan váratlan öröm volt hirtelenében reánk nézve, hogy szinte a színpadra ugrottunk. — A’ magyar tánc az olaszoknak is rendkívül tetszett”.<sup>9</sup> — Nem a valódi magyar tánc, hanem a táncmesteri átköltésű terjedt el Európa színpadjain, az amit a magyarok „fertelmes, cikornyás” mozgásnak tartottak. A sors iróniájából a hazai táncmesteri gyakorlat is egyre inkább e formákat terjesztette. Elindult a kapitalizmus fejlődéséből törvényszerűen adódó folyamat: a népi táncot egyre inkább elfelejtették saját hazájában.

Amikor a 70-es évek végén, majd az Operaház megnyitása után újból megszervezték a balettkart, már teljesen az akkori, egyre inkább konvencio-

<sup>8</sup> *Polgárffi*: Nemzeti táncz Szabadkán. Honművész 1833 szept. 19.

<sup>9</sup> *Vitányi József*: Emléklapok 1849 augusztustól 1851 júniusig. Kézirat.



nalizmusba merevedő nyugati balettet követték. E művészetnek igen kevés köze volt a magyar kultúrához, idegen testként élt a magyar művészeti életben, nemcsak azért, mert idegen volt tőle a magyar néptánc, hanem elsősorban azért, mert idegen volt számára a magyar élet, a magyar művészeket foglalkoztató eszmekör. Idegen volt a balettmester, többnyire idegenek az élvonalbeli táncosok, a művek és maga a szellem. Idegen, de nem is haladó, csupán az átlagos értelmében európai. Olyan baletteket mutattak be, mint a „She”, amely egy többzezeréves egyiptomi múmia-hölgy és egy Leó nevű angol ifjú szerelmének bárgyú történetét ábrázolja.<sup>10</sup>

A maguk módján a színház vezetői és egyes idegen balettmesterek (*Mazzantini*) is törekedtek arra, hogy a balettet beiktassák a nemzeti művelődésbe és az európai fejlődésbe. Ennek volt terméke a „Csárdás”, a „Vióra” és a „Dárius kincse”, amelyek persze nem oldottak meg semmit, csak a romantika meseszerűségét vagy a konvencionális szórakoztató-ipar termékeit fűszereztek némi magyar ízzel a milléniumi ünnepségek jegyében. (Az, hogy a Vióra-ban a borica táncot székely legényekkel „eredetiben” mutatták be, egyrészt a jószándékot tükrözi, másrészt azt, hogy Mazzantiniék mennyire nem tudtak mit kezdeni a népi táncal.)

Európaiságra is törekedtek, ezért mutatták be külföldi sikerei után nálunk is nagy hírharangot verve az „Excelsior”-t, amely a haladás és elmaradottság harcát akarta ábrázolni, rengeteg össze nem függő képben, görög-tűzzel, színpadi gépezetekkel, elvontan, allegorikusan, elkápráztatóan, de végeredményben üresen, tartalmatlanul, sőt hazugul.

Mégis ezek a zsákutcába torkolló erőfeszítések mutatták a legvilágosabban, hogy a történelmet nem lehet becsapni, a feladatot meg kell oldani, magyarságból és európaiságból egyaránt jelesre kell vizsgázni.

### III.

Nem változott a helyzet a XX. sz. elején sem. A táncművészet kimaradt a nemzet kulturális életéből. Azokban az években, amikor Ady, Móricz, a Nyugat-gárda, Bartók, Kodály, Szabó Ervin és mások munkássága az egész magyar szellemi életet forrongásba hozta, az Operaházban *Guerra* Miklós volt a balettmester, aki mindettől végtelen távolságban állott. Az ő esztétikája pregnánsan fejezte ki a balett hanyatlását: gyönyörködtetni, szép képeket, táncokat, felvonulásokat, szín és fényhatásokat nyújtani, csak semmi tartalom, semmi intellektuális érték, semmi nevelő célzat, semmi olyan tényező, ami gondolkodásra készítetne. „Álom” című balettjével kapcsolatban fejtette ezt ki — e műve gróf Kunwald Herbert és herceg Ehrenfels Hulda boldog eljegyzését ábrázolja.<sup>11</sup>

A századforduló utáni nagy szellemi erjedés idején tehát a magyar táncművészet tovább aludta csipkerózsika álmát. Csak a harmincas években nyitotta ki szemét és mozdult meg — bár mindkét lábával talpra állni ekkor sem tudott még.

Miért éppen a harmincas években történt ez meg?

<sup>10</sup> Lásd a műsorfüzetet: „She. Fantastikus ballet két részben, 12 képben. Írták Beer József és Kéméndy Jenő. Zenéjét szerzette Mader Raoul. Budapest 1898.” — A téma egyébként igen kedvelt a korabeli balettirodalomban, eredetét *Gautier*: „Roman d'une momie” c. regényéig lehet visszavezetni.

<sup>11</sup> Lásd az „Álom” c. balett műsorfüzetének *Guerra* által írt előszavát. Budapest 1905. 3–6. lap.



A századforduló körül a vezető balettmesterek és magántáncosok egész sora külföldi (olasz) volt. Alkotóművészetük — mint Guerráé — édeskeveset jelentett a magyar kultúra számára, viszont Európa legjobb iskoláiban nevelkedve elsőrangú szakmai tudást adtak át tanítványaiknak. Balettük csakhamar nemzetközi mértékkel mérve is kitűnő előadóművészekkel rendelkezett (Nirschy Emilia és mások), majd éppen a harmincas években érkezett el odáig a fejlődés, hogy magyar pedagógussal (*Nádasi*) és koreográfussal (*Harangozó*) lehetett megoldani a balett vezetését. Az „elmagyarosodás” korántsem jelentett elszigetelődést. Legjobb művészeink európai szinten ismerték művészetük problémáit, éveket töltöttek külföldön, ismerték és értékelték a legújabb törekvéseket, s volt kritikai érzékük is ahhoz, hogy a valóban modern haladó irányzatokat elválasszák a modernség álarcában fellépő zűrzavartól. A magyar balett szerves és egyre jelentősebb képviselőjévé vált az európai balettművészetnek, mely az orosz balett nyomdokain új utakat keresett.

Táncművészetünk feleledésében emellett döntő szerepet játszott a harmincas évek magyar szellemi életének hatása.

*Bartók* és *Kodály* zenei forradalmának hatása ekkor sugárzott ki a táncművészetre is. Igaz, a „Fából faragott királyfi”-t már 1917-ben bemutatták (még hozzá magyar koreográfus rendezésében), de a bemutató elszigetelt esemény maradt, a hatás még nem lehetett állandó és szerves. A harmincas években Bartók és Kodály mögé már felsorakozott a fiatal muzsikusok, pedagógusok, kritikusok, rendezők nemzedéke, s egyre többen álltak az új magyar zene mellé. Művészetük magyar és haladó, modern egyszerre, ezt a programot elfogadták más művészeti ágak képviselői is, s kézenfekvő volt, hogy az a balettre is érvényes, hatása nem kerülte el most már a balett zárt falait sem.

Zeneművészek és a magyar népzene gyűjtés nagy eredményein fellelkesült néprajztudósok vetették fel a néptánc gyűjtésének gondolatát is, bölcsőjénél ott állt Bartók és Kodály nagy nemzetközi tekintélyű tudós és művésztársa : *Lajtha* László, s ott állottak mellette a néprajz kiváló művelői : *Györffy* István, *Viski* Károly, *Gönyey* Sándor. Csak ezután indult először az első táncos szakember, *Molnár* István, tudományos gyűjtőútra.

A néptáncmozgalom megindulásában Bartók, Kodály és tanítványaik mellett nem feledkezhetünk meg a népi írók hatásáról sem. Természetesen nem lehet most feladatunk, hogy működésüket akár a legelnagyoltabban is jellemezzük. Itt csak arra kell utalnunk, hogy munkásságuknak fontos része volt a kulturális megújhódásért folytatott harc, s ebben támaszkodtak a magyar népművészet hagyományaira. Ez a program igen széles visszhangot váltott ki, különösen a népi származású értelmiségi ifjúság körében, s hatására a népi mozgalomnak külön szárnya jött létre, amely elsősorban népművészettel és néptáncal foglalkozott.

Érdekes, új jelenség volt ez a magyar táncművészet történetében. Igaz, mozgalmi jellegű tevékenységgel már a múlt században is találkozunk : amikor a csárdást a nemzeti társastánc rangjára emelték, valóságos mozgalmat szerveztek érdekében. Ez azonban a társasági és nem a színpadi tánc területén zajlott le, a néptáncnak a köznép és a köznemesség által általánosan ismert formáit akarta bevinni a felsőbb körök báltermeibe.<sup>12</sup> A néptánc szinte kínálta magát : tessék, itt vagyok, friss vagyok, szép vagyok, magyar vagyok.

<sup>12</sup> Ezért a csárdás mozgalom „onnét indult meg, ahol a süllyedés kezdődött, ti. főúri körből”. (*Réthei Prikkel* Marián : *A magyarság táncai*. Budapest, 1924. 76. lap.)



Kínálta magát, de akkor hiába. Ezért megijedt és szemérmesen elbújt, azóta sajnos nem egy elemében meg is öregedett. Most már keresni kell, kutatni kell, harcolni kell érte, fel kell fedezni, meg kell menteni, nem egyszer az előregedett vonásokból kell visszakövetkeztetni hajdani viruló szépségére. Ez a kutatás, ez a harc, felfedezés és megmentés: ez a magyar néptáncmozgalom.

Sokféle szárnya volt a néptáncmozgalomnak — mint a népi írók táborának is. Egyes szárnyainak felfogásában kétségtelenül sok volt a romantika, népművészeti utópizmus, nemzeti és falusi provincializmus, aminek befolyásától talán a legjobbak sem tudtak teljesen megszabadulni. A legjobb irányzatok azonban már a felszabadulás előtt sem a néptánc konzerválását, hanem színpadi művészet formájában való bátor továbbfejlesztését tűzték ki célul. Elmondhatjuk ezt *Molnár István*ról, a *Muharay* Együttesről, elmondhatjuk *Millos Aurél*ről (akinek hazai és főleg külföldi operai munkássága mellett „Csupajáték” c. műsoráról, a magyar színpadi néptáncművészet felszabadulás előtti egyik legnagyobb teljesítményéről nem szabad megfeledkeznünk!). Hozzátehetjük azt is, hogy a 40-es években, amikor a népfront jegyében a népi írók táborának egyik szárnya közeledett a munkásmozgalomhoz, a néptáncmozgalom legjobbjai is kapcsolatot találtak a munkásmozgalommal (*Szabó Iván*—*Pásztor János*—*Pártos Géza* gyakran léptek fel néptáncpalatizmi és munkáselemlőadásokon,<sup>13</sup> *Muharay Elemér* a bőrös szakszervezetben népi estét rendez, majd együttesét munkásfiatalokból állítja össze stb.).

A népművészet továbbfejlesztésének programja szempontjából nincs különbség a balett és a néptáncmozgalom között. Bartók művészetének és a népi mozgalomnak hatása elérte az Operaházat is: *Harangozó Gyula* legfőbb feladatának tekinti a Bartók balettek színrevitelét, a népművészet feldolgozását, ugyanakkor az amatőr népi együttes vezetője is modern művészetet akar teremteni. Mások az eszközök, a módszerek és a lehetőségek is, de a végső célkitűzés azonos. Olyan erős volt e célkitűzés ereje, hogy hatása a mozgásművészetben is pozitíven mutatkozott meg (*Szentpál Olga* kísérlétei a néptánc felhasználására) sőt még a hivatalosan konzervatív Gyöngyösbokrétá vezetője, *Paulini Béla* is egyik kezdeményezője volt a „Csupajáték”-nak<sup>14</sup>

Modern, haladó és magyar táncművészet! E célnak jegyében mozdult meg tehát a magyar tánc csipkerózsika a harmincas években. Ígéretes volt a megmozdulása.

#### IV.

Közismert tény, hogy 1945 után a magyar táncművészetnek eddig nem ismert virágzása kezdődött meg, a felszabadulás, a magyar táncmozgalom forradalmi megújulásának eredményeként. Elemi erővel támadt fel az érdeklődés, addig elképzelhetetlen mértékben a művészetek s így az addig elhanyagolt tánc iránt; a néptáncmozgalom vonzóereje az azelőttinek sokszorosára nőtt meg s az addigi értelmiségi és parasztfijúsági mozgalmából a munkásfiatalság mozgalmává is fejlődött; a balett közönsége hallatlanul kiszélesedett s emelkedett a balettet tanuló fiatalok száma — a társadalom addig elnyomott osztályaiból. Lehetetlen észre nem vennünk, hogy itt nemcsak

<sup>13</sup> Egy példa: A Vasas székházban 1941. március 16-án a munkanélküliek és öreg szaktársak javára rendezett műsor 9. száma a következő: „Magyar táncsoport. Paraszttáncok. Táncolják: *Pártos Géza*, *Szabó Iván* és *Szűle János*. Régi magyar hangszereken kísér *Erdey Sándor*.”

<sup>14</sup> A londoni „Adelphi Theatre” által kiadott műsorfüzet tanúsága szerint igazgató és szövegíró.



egy művészi ág fejlődéséről van szó, hanem arról is, hogy a szocialista forradalom megnyitotta a nép előtt a művelődés, kulturálódás eddig elzárt zsilipjeit.

A virágzás tehát a felszabadulás következménye, de egyben szerves, megsokszorozott folytatása volt a 45 előtti fejlődésnek, mint ahogy a társadalmi forradalom előzményei is benne éltek és értek a magyar társadalomban.

A művészi fejlődés iránya most is a haladó, modern s ugyanakkor magyar táncművészet. Sokban egyezik ez a múlt század első fele művészi célkitűzéseivel: Balla Károly 1823-ban már néptáncoktatást és tudományos gyűjtést, elemzést javasol,<sup>15</sup> Veszter Sándor együttese mintha a mai turnézó nagy népi együttesek őse lenne, a balettben ugyanúgy kísérleteznek a népi élet ábrázolásával, de ugyanúgy állandóan visszatért a cigánytéma is stb.

Az analógiák azt bizonyítják: a múlt században feladott leckét meg kell oldani! De ma már másként kell megoldani, mint akkor. Akkor a romantika volt a modern, amely a balettet a tündérvilág és emberfeletti hősök ábrázolása felé vonzotta, — a mai művészet visszatér a földre, feltárja az ember addig kiismerhetetlennek és a tánc számára hozzáférhetetlennek tartott belső világát, olyan élességgel és kifejezőerővel, amire a romantika képtelen volt. A mai ember életébe világítani be — ez az egész világ mai táncművészetének közös törekvése, a modern táncművészet vezérelve, aminek érdekében meg kellett újítani a tánc formanyelvét is.

Természetesen a mai emberről, a mai ember életéről és belső világáról különböző dolgokat lehet elmondani s különböző dolgokat mondtak is el a tánc nyelvén a humanizmustól az embergyűlöletig, az igazság győzelmében való bizalomtól a reménytelenségig, a szocializmus eszmevilágától a régi rend védelméig. A haladó és a haladásellenes irányzatok közötti határvonalat azonban nem a földrajzi helyzet szabja meg, hanem a mondanivaló; — mint ahogy a társadalmi küzdelem is kiterjed az egész világra. Ma világméreteken vajudik az emberi társadalom s világméreteken születik az új társadalmi rend, a szocializmus, a táncművészet megújulása ennek a társadalmi folyamatnak édesgyermeké, eredményeiben és kísérleteiben, sikereiben és kudarcaiban, harcaiban és eddigi kiteljesedéseiben azt tükrözi. Elsőrendű, tevékeny szerepet játszik ebben a megújulásban a szovjet táncművészet, de a haladó nyugati táncművészet is. — Bármennyire más és más úton indultak el, legfőbb törekvéseikben mégis annyi a megegyezés: megbecsülik a klasszikus hagyományokat, elvetik a hagyománytagadó irányzatokat és (Lifar kifejezésével élve) a „futurizmus kilengéseit”,<sup>16</sup> visszaállítják régi jogaiba a táncot magát, mely a századvégi balett elmerevedett formái közt szinte elveszett, kiszélesítik a táncművészet tematikáját: a romantika mesevilága után lehozzák a földre, vagy legalábbis a földre is, a történelem, a népi élet, és a jelenkor nagy témáihoz nyúlnak, nagy zeneszerzők és drámaírók alkotásaihoz, megteremtik a táncdrámát és kiszélesítik a lírai kifejezés határait, a felületről a mélység felé törnek.

A táncművészet az utolsó ötven évben egyre forróbb izzásban van, szerte a világon most jutott ismét arra a pontra, hogy megszabadulva a halott konvenciók, a divertissement-szellem, a szórakoztatóipar és a művészi

<sup>15</sup> Balla Károly: A Magyar nemzeti Tánczról. Tudományos Gyűjtemény. 1823, VII. kötet.

<sup>16</sup> Lifar: „Le Livre de la Danse” c. könyvének (Paris 1954) a szovjet balettről szóló fejezetéből.



igénytelenség béklyóitól, végre valóban teljes értékű művészetté válják. A folyamatot lényegében az orosz balett indította el a század elején s még ma sem jutott el tetőpontjára. Lényege a táncművészetnek a kor színvonalára való emelése, mai művészetté fejlesztése. A századforduló konvencionális balettje erre képtelen volt, de az is kiviláglott, hogy egyedül a balett hagyományos formanyelvével (amely a mozgáslehetőségek közül mindig a legáltalánosabb és legelvontabb felé törekszik), a feladat nem oldható meg. A mozgásművészet talajtalan kísérleteinek csődje után három lehetőség nyílt: a néptánc színpadi művészetté való emelése, a pantomim önálló fejlesztése és e kettő alapján a balett formanyelvének megújítása.

A néptáncművészet fejlesztésére a nyugati táncművészet is törekedett,<sup>17</sup> de a forradalmi lépést ezen a téren a szovjet művészet tette meg, itt virágzott fel önálló színpadi művészetként, a balett ikertestvéreként a néptánc-művészet. Igen sokat jelentett ez ahhoz, hogy a tánc a tündérek és misztériumok ábrázolásából visszatérhessen a földre.

A művészet nagy forradalmi megújulásai rendszerint visszanyúlnak a népművészet forrásához, s rendszerint olyan korszakokban történik ez, amikor maguk a népi tömegek is megjelennek a politika küzdőterén. „... Az európai zenetörténet ama nagy korszakai — írja Szabolcsi Bence — amelyekben a népi zenestílusokból új és gazdag műzenekultúrák fakadtak, egyben a népi tömegek egy-egy új jelentkezését, betörését, felemelkedését vagy legalább is fokozott előrenyomulását jelentik”.<sup>18</sup> — Így volt ez századunkban is a népművészet reneszánsza esetében. A Szovjetunióból indult el ez, s ez a legnagyobb hozzájárulás, amit a szovjet művészet a világ táncművészetének adott. Nyugaton szinte revelációként fogadták a szovjet s az ő nyomukon járó kínai, magyar és más együtteseket. A világsiker azt bizonyította, hogy ez a művészet modern.

A kor legnagyobb feladatát, a táncművészet equivalens mai művészetté tételét azonban nem oldotta még meg a szovjet művészet sem. Igor Mojszejev joggal hiányolta például, hogy hiányzik a mának szóló, mátt ábrázoló táncdráma. A táncművészet még nem tudta megoldani azt a belső ellentmondást, hogy kifejező eszközei (a balett és a néptánc) a múltban keletkeztek és a múlt-hoz kapcsolódnak, nem a mához, a ma divatos táncok pedig nem szerepelnek a színpadon. A népművészet nagy színpadi megújulására éppen akkor kerül a sor, amikor ő maga az élet fejlődésének törvénye alapján kiszorul a mindennapi életből. A néptánc közelebb hozott a nagy probléma megoldásához, ereje, frissesége, vitalitása alkalmasabb arra, hogy a tánc földönjáró embereket ábrázoljon, de a népviselet, a csizma és az ősi paraszti hagyományok kötnek is a múlt-hoz. A mai táncművészet megteremtésének nem elégséges a népi tánc. Ezért különösen jelentősek a modern — s itt elsősorban a nyugati — balett azon törekvései, amelyek a mai témát és mondanivalót a balett nyelv-

<sup>17</sup> A néptáncmozgalom Angliából indult el a századforduló idején, Cecil Sharp kezdeményezésére. A mozgalom műkedvelő jellegű maradt, de történtek kísérletek a néptánc színpadi feldolgozására is. A „Dance” c. folyóirat (USA) 1946 dec. száma hírt ad pl. a „Folk Dance Caravan”-ról, amely „egyedülálló színpadi néptáncgyűjtés” s „a föld minden sarkából” mutat be néptáncokat. A néptánc feldolgozására törekednek a balettban is (l. erről pl. legutóbb Ninette de Valois-nak a Royal Society of Arts ülésén 1957. május 29-én tartott előadását).

<sup>18</sup> Szabolcsi Bence: Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben. — A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei. IV. kötet. 278. lap.



vének megújításával akarják megvalósítani, megújítva egyben a pantomim művészetét is, mind a baletten belül, mint kívüle.

Világos, hogy a nagy feladat megoldására a balett, a néptánc és a pantomímia kifejező-eszközeinek harmonikus egésszé kell összeolvadniuk, hatalmas belső izzással megteremtve egy új modern ötvözetet. (Csakis ilyen új, modern táncművészet lehet képes arra, hogy átizzítsa és megváltoztassa a társasági tánc kultúrát is) Ezen az úton vált és válik a táncművészet ismét egyenrangú társává Tolsztoj és Petőfi, Beethoven és Bartók, Beethoven és — Noverre művészetének. Ezen az úton lehet a táncművészet igazán nemzeti és modern, ezen az úton nemesedhet szocialista művészetté.

## V.

A felszabadulás után a magyar táncművészet azon az úton indult el, hogy valóban magyar és modern táncművészetté váljék. Egyaránt vonatkozik ez a néptáncra és a balettre. *Szabó Iván, Molnár István és Rábai Miklós* magas színvonalú színpadi művészetet teremtettek a népi táncból, a táncnak ez az ága egyre jobban felnőtt a balett mellé. Az olyan alkotások, mint Molnár István klasszikus szépségű, nagyszerű „Magyar képeskönyv”-e, vagy Rábai kitűnő művei: az „Ecséri lakodalmas”, az „Első szerelem” stb. világméretekben is kiemelkedő alkotásai a néptánc művészetének. Ugyanakkor a balett-alkotásokban is egyre inkább nemzeti arculatúvá fejlődött a koreográfiai művészet. Nemcsak a népi tárgyú és a néptánc kifejezőeszközét is felhasználó művekre vonatkozik ez, hanem olyan balettekre is, mint a bartóki programot a tánc nyelvén hűen kifejező „Csodálatos mandarin” (melyet ezért joggal tekinthetünk a magyar balett-koreográfia tetőpontjának), vagy akár a „Coppélia”.

Magyarság a táncművészetben nem jelenti azt, hogy a táncnak néptánc jellegűnek kell lennie, vagy akár közvetlenül azon kell alapulnia. Persze a magyar néptánc magyar koreográfus számára kötelezően az egyik alapvető kifejező eszköz, de úgy, mint ahogy a zeneszerző számára a népdal, s nem mint a cigánynak a nóta, eszköz, amit a mondanivalóhoz kell igazítani. A néptánc feldolgozása nem is egyetlen, sőt nem is elégséges kritériuma a koreográfia magyarságának, csak akkor mondhatjuk magyarnak egy művész életművét, ha a nemzet életéhez, harcaihoz, problémáihoz kapcsolódik, a kor érzéseit, hangulatát, ízlését, vívódásait és eszméit fejezi ki.

Elmondhatjuk, hogy a felszabadulás után a legkitűnőbb alkotóművészek, *Harangozó Gyula, Molnár István, Rábai Miklós*, igen sokban különböznek egymástól, mégis mind egész valójukkal magyar művészek, szervesen kapcsolódnak korukhoz, a nép mai életéhez, másutt és máshol nem fejlődhetek volna ilyenné, mint nálunk és most. A magyar táncművészet most már a magyar életben gyökerezik, nem *Campilli, Mazzantini, Guerra, Zöbisch* és *Cieplinsky* művészete, (még ha — mint Cieplinsky — kitűnő és éppen nemzeti témáik folytán értékes munkát végeztek is) akik tiszta véletlenségből kerültek hozzánk és éppúgy működhetek volna Rómában vagy Koppenhágában. Ha művészetük közös vonásait nézzük, elmondhatjuk, hogy egyre inkább kialakul a sokoldalú, de nemzeti jellemvonásaiban mégis egységes magyar koreográfiai iskola.

A fejlődés útja nálunk is a táncművészet e két ágának újból való egygye-olvasása, összeötvöződése a modern magyar táncművészet keretében. Az egész fejlődés ezt igényli, követeli, minden mű egy-egy téglát a készülő épülethez,



itt ezt a részletkérdést oldják meg, ott amaszt, itt erről, ott arról az oldalról haladnak a csúcs felé, de a csúcsot magát már nem borítja felhő. Látható már a csúcs, de még nem jutottunk fel rá. Nagyszerű az, amit a magyar táncművészet már elért, de nem mondhatjuk, hogy a bartóki koncepciót a maga eszközeivel maradéktalanul megvalósította, hogy egyenrangú társa Petőfi, Ady, József Attila, Bartók és Kodály művészetének. Sok nehéz és megoldatlan feladat akadályozza még a táncművészet előrehaladását, itt a technika nem elég fejlett, ott a néptánc ismerete hiányos, itt olesó álromantika, cigány-pandúr-csárda-betyár világ idillikus provincializmusa fenyeget, ott a minden áron nagyot-akarási eklekticizmusba taszít, itt a nagy sikerek kötnek a népi zsánerkép szép, de az életet mégiscsak egy oldaláról ábrázoló műfajhoz, ott az újítás vágya túlhajszol a lehetőségeken, itt mintha Bartók kirelékelhetetlenül nagyigényű következetessége hiányozna, ott mintha Kodály bölcsessége.

S az utóbbi években mintha akadozna a fejlődés.

A magyar táncművészetnek a világ táncművészetében elfoglalt helyzetét tekintve persze nincs ok szégyenkezésre, nem olyan problémákkal vívódnak a mieink, amiket másutt maradéktalanul megoldottak. Azzal is számolni kell, hogy a hegy lábánál gyorsabb az előrehaladás, mint az oldalon — a csúcs már látszik, de az utat még bozót fedi. Mégis nem a mindenáron való kritizálás, kákán csomót keresés, számonkérés vagy öntézés céljából, hanem a további előrehaladás biztosítása végett meg kell állapítanunk, milyen szubjektív tényezők hatottak fékezően.

A néptánc művészetét kezdettől fogva a két régi veszély fenyegette: a nemzeti hagyomány lebecsülése és túlbecsülése. 1948/50-ben a narodnyikizmustól való félelem és a néptáncal alighogy megismerkedett „néptáncoktatók” (többszörművészek) munkája következtében az első érvényesült, eredeti néptánc bemutatása hibának számított, hát még mondjuk a színpadon való kurjongatás. Mindenki tovább akarta fejleszteni a néptáncot, az is, aki az eredetit se tanulta még meg. Az eredmény művészi válság és visszaesés volt.

Ekkor következett el 1951, a „népművészet győzelmének” éve. Az Állami Népi Együttes, a SZOT Együttes és a nem hivatásos néptánc együttesek sikerének titka mindenütt az eredeti néptáncban vagy az annak szépségét kiaknázó koreográfiában állott. De a nagy sikerek után ismét egyre több nehézség mutatkozott. A csoportok száma egyre apadt.<sup>19</sup> Érthető. Zömük unalmas, egyforma produkciót nyújtott, a közönség nem volt már kíváncsi az ötvenszer látott birjáni leánytáncra, melyet egy öt-hattagú, gyenge, kopott jelmezű csoport kényszeredetten adott elő. — „Iboly is nagyon lelkesedett eleinte a népi táncokért — jellemzi Veres Péter a néptánc-csömör létrejöttét a Rossz asszony-ban — de aztán mint minden divatos dologba, ebbe is beleunt. Aj, mindig ugyanazokat járják, mért nem hoznak valami újat! — mondta és vonakodott, hogy Józsiival menjen.”<sup>20</sup>

A válságjelenségek oka a fejlődés természetes nehézségein kívül az a rózsaszínű illúzió volt, amit sokan a mozgalom fejlődéséhez fűztek. 1945-ben 100 csoport, 48-ban 500, 51-ben 3000, nyilván 53-ban 10 000, 56-ban 25 000 lesz, s így fejlődik mindaddig, míg az egész ország átítatódik a népdal és a

<sup>19</sup> Pl. Budapesten az 1953-as művészeti versenyen 772 csoport szerepelt. 1955 december elején az oktatói felülvizsgálat adatai szerint 502 csoportról tudunk, de számuk 1956 elejére 442-re apadt.

<sup>20</sup> Veres Péter: A rossz asszony. Budapest 1954. („Olesó könyvtár”) 124. lap.



néptánc szeretetével, elfordul a modern társasági táncoktól, visszatér a csárdához, megszereti az „új tömegtáncokat”. Ez lesz aztán a „kultúrforradalom”, ez lesz aztán a „táncoló nép”!

Hosszabb-rövidebb ideig a néptáncmozgalom minden résztvevője — valamennyien — osztoztunk ezekben az illúziókban, amiket aztán kegyetlenül megcsúfolt az élet. Sajnos a „kultúrfelelősök”, „kultúr csoportok”, „kultúrversenyek” egész bürokratikus apparátusa erre épült, s mind erőltették a csoportok létrejöttét. Így a rossz magyarsággal „öntevékeny mozgalom”-nak nevezett valamiből éppen az öntevékeny és mozgalmi jelleg sikkadt el. A néptáncmozgalom túlfejlődött saját lehetőségein s ez keservesen megboszoszta magát, különösen akkor, amikor a cél egyre inkább a modern társasági táncokkal való kilátástalan konkurrencia lett.

A néptáncmozgalom virágzásához három tényező szükséges: a néptáncot széleskörű és általános művészi nevelés részévé kell tenni, a mozgalmi tevékenységnek életerős ifjúsági mozgalomhoz kell kapcsolódnia és — most csattan az ostor! — az eredeti néptánc szépségét a színpadi művészet erejével kell meghatványozni. Ha e tényezők megvannak, akkor lehet remény arra, hogy a néptáncmozgalom ismét a régi erővel fejlődjék.

Nehézségek adódtak azonban a néptánc művészi fejlődésében is. Kilépett a néptánc a műkedvelők szórakozásából és hivatásos színpadra került, — de ha ezt az elhatározó lépést megtette, akkor tovább is kell haladnia, el kell sajátítania a színpadi táncművészet minden hagyományát, fortélyát: egyre inkább el kell tűnnie a különbségnek a néptánc és a balett közt, különben megáll, megreked, önmagát ismétli. Mojszejevnek lett igaza: az első műsor megalkotása mindig könnyebb, mint az utána következőké. A „népművészet győzelmének” időszakában a néptáncművészet hallatlan gyorsan, mintegy huszárrohamszerűen fejlődött. A koreográfusok ontották a jobbnál jobb kompozíciókat, többnyire epikai lélekzetvételi, nagy népi zsánerképeket. A huszárroham azonban nem vezet a terület végleges megszállására, utána mégiscsak fel kellett vonulnia a gyalogságnak, s ez hosszadalmasabb művelet. A néptáncművészetben is bekövetkezett a gyalogsági felvonulás, az eredmények megérlelésének kora, amikor az előretolt huszárcsapatok portyázásai már nem vezettek maradandó eredményre. A koreográfusok kitűnő érzékkel vették észre, hogy a népi életkép műfaja nem kimeríthetetlen, olyan új műfajokat kell teremteni, amelyekben a néptánc szépségéhez a kompozíció nemcsak keretet nyújt, hanem önnön költőiségével hat. Nem a néptáncból való elfordulást jelenti ez, hanem az önálló lírai vagy drámai táncművelet műfajának megteremtését. Koreográfusaink ezen az úton is alkottak már maradandót és izgalmasat, többek között megszületett az első egészestés néptánc-játék, a „Kisbojtár”. Egyedülálló kísérlet ez világméreteken nézve is, *Rábai* Miklós, az 1951-es huszárroham generálisa új, nagyszerű rohamra indult. A gyalog csapatok azonban ezúttal késtek, a huszárok győztek ugyan, de az új műfaj vára mégsem esett el, az új művészi csúcsokért új rohamra kell indulni, azon az úton, amit éppen *Rábai* olyan kitűnően fogalmazott meg: „modernet, magyart, európai!”<sup>21</sup>

A balettben más a helyzet. Itt sem volt egyenletes a fejlődés, itt azonban sokkal inkább az volt a baj, hogy a huszárrohamra sor sem kerülhetett.

A felszabadulás utáni magyar balett mintegy kritikai átértékelése volt a múltnak. Szinte minden egyes balett-alkotás régiek átköltése vagy legalább-

<sup>21</sup> *Rábai* Miklós: Modernet, magyart, európai. Táncművészet, 1956. 337. lap.



is annak indult, így a „Furfangos diákok”, a „Keszkenő”, a „Bihari nótája”, nem is beszélve a felújításokról („Fából faragott királyfi”, „Csodálatos mandarin”, Coppélia”). Mindegyik újat mond, mindegyik több, olykor sokkal több, mint a régi változat, mindegyik egy-egy előrelépés, de így a műsor még nem originálisan új, hanem a réginek, a 45 előttinek második, tetemesen átdolgozott, bővített és javított kiadása.

Nem az az oka ennek, hogy a koreográfusoknak nincsen alkotó képzelete, hanem az, hogy nagyon is magukba kellett fojtaniuk fantáziájukat, nem kaptak elég lehetőséget, hogy alkossanak, s különösen, hogy újat alkossanak. Sziszifuszi küzdelem folyt a balettbemutatókért, kevés eredménnyel. Már pedig a szovjet vendégkoreográfusok alkotásai, bármilyen kitűnőek, utatmutatóak legyenek is (mint ahogy azok is!), nem oldhatják meg a magyar alkotóművészek problémáit.

Több szabadságot kell biztosítani az alkotásban is. A modern törekvésektől való félelem nem kis mértékben hátráltatta a balett fejlődését, visszaszorította a kisebb ellenállás vonalán oda, hogy a régi művek átdolgozásánál maradjon. A modern törekvések persze zsákutcák lehetőségét is magukba rejtik — különösen ha a Guerra-féle tartalmi igénytelenség szelleme is kísért még — de hogy tudhatjuk meg, melyik út járható és melyik zsákutca, ha egyikre sem lehet rálépni? A magyar balettkoreográfia új, jó utakat képes feltörni, legjobb mesterének, *Harangozó* Gyulának művészetét népi életszemlélete, realista emberábrázolása, a néptánc alkotó felhasználása és egyedülálló táncos pantomimája modernné és magyarrá teszi. A magyar balett az egész világon dicsőséget szerezhetne a magyar kultúrának, ha több támogatásban és kevesebb gáncsban részesülne s alkotások híján nem kellene évekig egyhelyben topognia. Mikor ismerjük fel végre a magyar balett hallatlan lehetőségeit, mikor adjuk meg számára a bizalmat és mikor biztosítjuk végre fejlődését?

Most minden megvan ahhoz, hogy minden nehézség, minden megtorpanás ellenére az új magyar táncművészet továbbfejlődjék és elérje csúcspontját. Van kitűnő balett-iskolánk, elsőrangú színvonalú balett-karunk, hagyományokban és tehetségekben gazdag balettművészetünk. Néptánc hagyományaink tudományos gyűjtése megindult, kincsei ma már nem ismeretlenek, a tudományos rendszerező munka értékes eredményeket mutat fel. Színpadi néptáncművészetünk világhírű lett, gazdag érett alkotásokban és új utak után puhatólózó kísérletekben. Életerős néptáncmozgalmunk van, amely a válságok után is képes lesz a megújulásra, ezek és milliók érdeklődnek a táncművészet iránt. A koreográfiai művészet magyarrá lett, kibontakozóban van a magyar koreográfiai iskola, amely szervesen nő ki a magyar művészet hagyományaiból, egyre inkább egyenrangú társa tud lenni az irodalomnak, zenének, képzőművészetnek. Kapcsolatunk van a világ táncművészetével, évek óta termékeny és gyümölcsöző a szovjet művészettel való együttműködésünk, olyan új világok tárultak fel előttünk, mint Kína ősi táncművészete, s néhány évi elzártág után újból kinyíltak és kinyílnak a kapuk nyugat felé.

Minden jel arra mutat, hogy most az összegezésnek kell jönnie. Az viszi legjobban előre a magyar táncművészetet, aki a legnagyobb távlatokat tudja magába ölelni, aki a legtöbb eredményt képes összegezni, ötvözni tudja a balett és a néptáncművészet erejét, aki ezáltal művek sorában valósítja meg a modern, magyar színpadi táncművészetet.



## REFLEXIONS A PROPOS DU DEVELOPPEMENT DE NOTRE CULTURE NATIONALE DE DANSE

par I. Vitényi

L'art chorégraphique dramatique en Hongrie a amorcé son essor plus tard qu'en Occident ou qu'en Russie. A cause de cela notre culture nationale de danse s'est bornée bien longtemps à la floraison des danses populaires. L'épanouissement du talent créateur ne trouvait pas d'autres débouchés.

Quand au commencement du XIX<sup>ème</sup> siècle l'évolution de l'art chorégraphique commença, on puisa d'une part à l'art populaire hongrois, d'autre part aux formes artistiques du ballet dégagées en Europe Occidentale. Tandis que, surtout en France, le ballet s'enracine organiquement dans la danse populaire, chez nous il y resta, en fin de comptes, étranger. La grande tâche était de trouver l'unité harmonieuse de ces deux sources et de créer un art chorégraphique hongrois, qui soit en même temps moderne et européen.

C'est cette tâche qu'assumèrent les artistes et chorégraphes de la première moitié du siècle précédent. Le développement du nouvel art était vigoureux et prometteur, malheureusement la catastrophe nationale de 1849 coupa court à tous les espoirs.

Vers la fin XIX<sup>ème</sup> siècle le ballet hongrois se réorganisa, mais entièrement à l'exemple du ballet de l'époque, c'est-à-dire conventionnel. A cause de cela il demeura étranger à la vie culturelle de la nation. Ce ne fut qu'aux environs de 1930, qu'on marqua un tournant dans l'histoire de la danse hongroise. Les aspirations modernes et nationales se renforcèrent non seulement au sein du ballet, mais aussi dans la danse populaire. L'effet de la vie intellectuelle d'alors, en tout premier lieu l'activité de *Bartók* et de *Kodály*, fut décisif pour la danse.

C'est de ces premiers résultats, qu'après la Libération une évolution d'une force et d'un rythme surprenants commença. Le ballet et la danse populaire virent fondre la distance qui les séparait. Le ballet trouva des traits nationaux caractéristiques, la danse populaire la construction, dramatique et un caractère théâtral l'apparentant au ballet.

Il est plus que possible, qu'au cours de son évolution à venir, l'art chorégraphique hongrois réalise pleinement son aspiration séculaire : la création d'un art moderne et hongrois, national et européen.



## A BUKOVINAI SZÉKELYEK TÁNCZENÉJE

Írta: Kiss Lajos

A XVII. században a madéfalvi veszedelem után Bukovinába vándorolt székelység magára hagyatott kis népszigete egészen a legutóbbi időkig híven megőrizte népi kultúráját, régi néphagyományait. Népzenéje is szinte teljes egészében megmaradt, így Kodály 1914-es gyűjtőútja alkalmával az öt bukovinai székely faluban még teljes virágzásban találta a régi magyar népdalstílust. Míg azonban népzenéjük tisztán megőrizte az ősi hagyományokat, addig népi táncaik közé már sok idegen eredetű került. Tudvalevőleg éppen a tánc az, amely legjobban van alávetve a divat által okozott változásoknak, és a táncokhoz is legtöbbször az abban az időben divatos dallamok kapcsolódnak. Áll ez a táncokhoz fűződő műzenére is. A népi táncok és dallamaik pontosan visszatükrözik a népre gyakorolt idegen hatásokat, így a bukovinai székelység életkörülményei, főleg más népek közé ékeltsége adnak magyarázatot arra, miért található tánczenéjében oly sok idegen: német, cseh—morva, szlovák, rutén és román eredetű dallam.

Bukovinai székelységünk tánczenéjének kutatását lényegesen megkönnyíti az a körülmény, hogy 1941-ben Bácskába, majd onnan 1944-ben a Dunántúlra költözött, és végül is a Tolna megyei Völgység volt német falvaiban talált otthont. Így szinte a magyar néprajztudomány „helyébe jött”, elsőrendű lehetőséget nyújtva arra, hogy népi hagyományait intenzíven tanulmányozhassuk.

Az alábbiakban Kodály 1914-es és e tanulmány írójának 1940-től napjainkig gyűjtött anyaga<sup>1</sup> alapján áttekinthető képet óhajtunk adni említett néprajzi csoportunk tánczenéjéről. A terjedelem kötöttsége miatt a több, mint 200 táncdallamból csak a legtipikusabb példákat közöljük, de hivatkozunk a már megjelent népdalanyagra, főleg a Magyar Népzene Tára (a továbbiakban MNT.) III/A és III/B kötetében közölt dallamokra.

<sup>1</sup> Dallampéldáink közül az 5. sz. Kodály Zoltán (1914. IV.), a többi Kiss Lajos (1952—54) gyűjtése. A dalok előadói: Andrásfalva: 1. Juhász Imre (1913), *Izmény* [Tolna]; 2. Katona Ferencné Kántor Katalin (1898), *Izmény* [Tolna]; 3. László László (1917), *Izmény* [Tolna]; 4. Molnár Antal (1884), *Kakasd* [Tolna]; 5. Ömböli Józsefné Ömböli Katalin (1887), *Hidas* [Baranya]; 6. Palkó Antalné Dávid Virgília (1908), *Kakasd* [Tolna]; 7. Vanka Simonné Balog Mária (1894), *Hidas* [Baranya]; Hadikfalva: 8. Csernik Lázár (1869); Istensegíts: 9. Balázs Lukács (1886), *Hőgyész* [Tolna]; 10. Nagy István (1887), *Csátalja* [Bács-Bodrog]; Józseffalva: 11. Mezei Dezső (1926), *Bátaszék* [Tolna]; 12. Mezei Mátyásné Mezei Anna (1892), *Bátaszék* [Tolna]. A dalok adatai [gépi felvétel, közlés, adatközlő bemondása, változatok] a lábjegyzetekben szerepelnek. NB. az 1. adatközlő előadta a 12. sz. dalt; a 2. a 15. sz.-út; a 3. a 8., 9., 13., 16., 22. sz.-út; a 4. a 3., 18., 20. sz.-út; az 5. az 1. sz.-út; a 6. a 11., 14., 19., 21. sz.-út; a 7. a 2. sz.-út; a 8. az 5. sz.-út; a 9. a 6., 10. sz.-út; 10. a 7. sz.-út; 11. a 17. sz.-út; 12. a 4., 23., 24. sz.-út.



Vizsgálataink során először is azt a kérdést kell tisztáznunk, mit foghatunk fel táncdallamnak. Bár népdalaink jó része — s ez vonatkozik a bukovinai székelyek népzenejére is — táncra alkalmas feszes *tempo giusto* ritmusú, táncdalnak aránylag kevés minősíthető közülük. Ha a nép rámondja sok énekelt dalra, hogy táncolnak is rájuk, még nem elegendő ahhoz, hogy az illető dalokat táncdalnak tartsuk. Ezt csak akkor tehetjük, ha a dal elnevezése (pl. „Hazai tánca”) és egy bizonyos tánchoz való állandó kapcsolata igazolja ezt.

A bukovinai székely táncdalokat eredetük és jellegük szerint vizsgálva megállapíthatjuk, hogy vannak köztük magyar népdalok (közölt példáink közül az 1, 3, 7, 24), idegenből átvett népdalok (11, 12), hangszeres magyar műzene (régibb az 5, 6, 10, 16, újabb a 4, 8, 9), hangszeres idegen műzene (17, 18, 19, 20, 22, 23, 25) és hangszeres műzene, alkalmilag ráhúzott szöveggel (2, 13, 14, 15, 21).

Természetesen táncolásnál minden vokális jellegű dal előadható hangszeren is, sőt ez az általánosabb használata; viszont fordítva a hangszeres darabokat is szokták énekelni „ráhúzott” szöveggel. Az effajta szövegek legtöbbször nem is terjednek ki a dallam teljes alakjára, hanem főleg az első részére, míg a többi dúdoló szócskával éneklük. Ilyen a 2. sz. dal. Ez hangszeres eredetű dallam, amelyet a bukovinai székely lakodalomban „esküttés után” az első táncra (a „hazai”, vagyis a menyasszony tiszteletére) játszanak vagy dalolnak. Teljes, négy 16-szótagos sorból álló alakját láthatjuk a MNT. III/B 144. és 146. hegedűn-, valamint a 147. szöveg nélkül, dúdolva előadott dallamaiban. Érdekes, hogy sok szöveges változata is van a dallamnak. Ilyenkor ritkán jelenik meg teljes, 16-szótagos sorokból álló formájában végig szöveggel (i. m. 143. sz. 1. versszak), inkább úgy, hogy csak a dallam elejének van rendes szövege, második felére már nem jut szöveg, s így azt dúdoló szócskákra éneklük (i. m. 142., 143. 2—3. vsz.). A szöveg-applikálás miatt a dallam sokszor felére rövidül (i. m. 145), de ilyen esetben is a dallam második felének dúdolt megismétlésekor ismét 16-szótagos sorok jelentkeznek annak bizonyítékául, hogy ez utóbbi az eredeti forma. Még érdekesebb jelenség a felére csonkult dallamváltozatoknál, hogy a dúdoló szócskák helyett más dallamból átvett refrént alkalmaznak (i. m. 150., 151.). Tehát amint látjuk, szöveges és szöveg nélküli formák változnak annak analógiájára, amit igen sokszor észlelhetünk a népdalokban a szöveg- vagy dallamesere esetében. Hasonló jelenség előfordul a táncdallamokban is, ti. gyakran cserélődik a dallam és a tánc. Egy bizonyos tánchoz alkalmazhatnak más hasonló szerkezetű dallamot, viszont ugyanaz a dallam kapcsolódhatik más hasonló jellegű, metrumú, tempójú tánchoz.<sup>2</sup>

\*

Ezek után áttérhetünk a táncdallamok vizsgálatára. Elsősorban a magyar népi anyag érdekel bennünket. Népi — főleg vokális zenénk dallamai főleg legrégibb népi táncainkhoz fűződnek: 1. a *női körtáncok*hoz, 2. a *vegyes páros* táncokhoz: a „magyaros”-hoz (más néven „kettes-tánc”, csárdás) és a „silladri”-hoz; 3. a *férfi magántáncok*hoz: a pásztortáncokhoz, a verbunkhoz és a csürdöngölőhöz.

Közülük az 1. csoportbeliek (a női körtáncok) őrizték meg legrégibb népdalainkat. A rengeteg 6-, 7-, 8-, 10-, 11- és több szótagú sorokból álló,

<sup>2</sup> Óra-dallamra pl. járnak polkát, zsebkendős táncot stb. (L. 23. példa).



többszörre izometrikus, ritkábban heterometrikus *tempo giusto* dallam majd mind lehetett táncdal. Itt még típusaik szerint is lehetetlen volna közlésük, részben nagy számuk, részben kizárólagos táncdal-voltuk bizonytalansága miatt. A szövegük, elnevezésük és funkciójuk szerint alkalomhoz — főleg a lakodalomhoz — kapcsolódó táncdalok közül némelyek érdekes ritmusbeli kettősséget mutatnak. Már Kodály emlékeztet arra, hogy bizonyos dalok hol élesebben pontozott 2/4-es, hol lágyabb 6/8-os ritmusban jelentkeznek.<sup>3</sup> Koreográfiai kutatások révén derült ki, hogy ugyanazok a táncok járhatók mind a két ritmusra, mert a 2/4-es és 6/8-os ütem is kétrészes, és így élesebb, illetőleg lágyabb mozdulatokkal ugyanaz a tánc alkalmazható rájuk.

Női kőrtáncainkat szinte kivétel nélkül régi stílusú dallamokra táncolják a maguk nótájára a lányok és néha a menyecskék. Közülük mutatóba közlünk egyet, amelyre kontyoláskor táncolnak. Van a táncnak kettesben járt változata is. A közölt dallam 3 változata 4/4-es (tk. dupla értékbe átírt 2/4-es); az itt közölt lakodalmos szöveg mellett énekelnek rá ballada- és egyéb más szöveget is. Viszont ugyanez a kontyolási szöveg még más 8 dallammal is ismeretes, éspedig vegyes 2/4-es (4/4-es) és 6/8-os ütemben.<sup>4</sup>

### 1. „Kőrtánc”<sup>5</sup>

**Tempo giusto** ♩ = 172 

Ad - dig é - lő-mə vi - lá - go-mat,



Míg szél fu - ja pán - ti - ká-mat.



A pán - ti - ka köny-nyű ru-ha,



Mer azt a szél köny-nyen fu - ja.

<sup>3</sup> L. Bartók—Kodály: Erdélyi magyarság 104. sz. „Kerek utca szöveget” 4/8-os és 6/8-os ritmusban is.

<sup>4</sup> L. Magyar Népzene Tára (ezentúl MNT.) III/B 289—299. sz. közülük 6/8-os ütemű 289., 291., 4/4-es 292—294., 296., 298., 2/4-es 297., 299., a 298. a maga állandó trioláival felfogható 6/8-osnak is.

<sup>5</sup> Közölve MNT. III/B 295. sz. AP 722 i) [AP. = Pyral hanglemmez a Magy. Tud. Akadémia Népzene-kutató Csoportja tulajdonában].





A 2. csoportba tartoznak a *vegyes páros* táncok dallamai. Két nagy tánctípushoz fűződnek, ezek közül az első a „magyaros”, más néven „kettes-tánc”, tk. *csárdás*. Dallamai tetszőlegesen, csak az esetben kötöttek, ha valamelyik népszokásban szertartásos funkciót nyer a tánc. Így a lakodalomban országszerte *paptánc* néven ismeretes szokás a bukovinai székelyeknél úgy módosul, hogy a „hazai” (menyasszony) tiszteletére a násznép a paplak udvarán három táncot jár, s ezek közül az első a „hazai tánc”.<sup>6</sup>

## 2. „A hazai tánc”

**Tempo giusto** ♩ = 138

1. Én vagyok az, a-ki voltam, székök koezoetá róza voltam,  
De rossz kertész-re a-kadtam, ke-ze a - latt el-hér-vadtam.  
Addi-gé bánom, a-míg é-lék, hogy mért sze-ret - te-lek téged,  
Ha nem szeret-te-le-ké vóna, dó-gom sokka-l jobban fojna.

2. Korán nyílik a kikerics, szeretőnek szókét keríts!  
De ha szívesen fogadna, tám még jobb lenne ja barna.  
Mer a barnának párja nincs, ojan a menyországba sines.

(4. sor dúdolva)

<sup>6</sup> Közölve MNT. III/B 143. sz.



2. Nincsen nekem jobb ämbërem, mind a kicsiny feleségem.  
Ha megszidom, s ha megverem, mégis nekem jó ämbërem.

(3—4. sor dúdolva)

A dallamról már bőven szoltunk előbb, még annyit tehetünk hozzá, hogy 4/4-es üteme ellenére itt is kísért a lágyabb mozgást feltételező 6/8-os ritmus a MNT. III/B 143. és 150. sz. dalok triolás képleteiben, a 149. pedig végig 6/8-os. A hangszeres darabok tempója valamivel gyorsabb: átlag  $\text{♩} = 156$ , az énekelt változatoké  $\text{♩} = 128$ .

Egyes dalokat szokásszerűen alkalmaznak a lakodalom különböző fázisaiban. Így az „esküttés” utáni harmadik táncként csárdást jártak Isten-segítsben a „Ha még egyszër legén lënnék”,<sup>7</sup> Andrásfalván meg a „Mikor menyecske lëszën a lëjából”,<sup>8</sup> valamint a „Piros kancsó, piros bor” kezdetű dalra.<sup>9</sup>

Szintén csárdásszerű a lakodalmi „örömrüv-tánc”, amelyet a „szóllítás” (a menyasszony szertartásos megajándékozása) után jár a *gazda* (násznagy) az *örömanyával*, miután felkötötte annak fejére az ajándék *örömrüvát* (kendőt).

Ugyancsak csárdásként használatos az „Eddig, vendég, jól mulattál” kezdetű lakodalmi „vendéγκüldöző” dal,<sup>10</sup> amelyet a vendéggazda énekel vagy énekeltet el a mulatás befejezésének bejelentésére. A dalra a vendégek elmenetele előtt táncolni szoktak. Zeneileg érdekes tripódikus voltuk nincs befolyással a tánc ritmusára. Tempójuk átlag  $\text{♩} = 96$ .

Józseffalvi adatok szerint csárdást táncoltak a kontyolási menetben a „Ne búsuljon sënki menyecskéje” kezdetű dalra is.<sup>11</sup>

Egyszerű mulatásra járt vegyes páros táncaik dallamai teljesen tetszőlegesek, de azért akadnak olyan dalaik, amelyek el sem képzelhetők tánc nélkül. Ilyen kedves táncdaluk az alábbi „kettestánc”, tk. csárdás:<sup>12</sup>

### 3. „Kettes tánc”

Tempo giusto  $\text{♩} = 158$

1. Szá - raz kó - ró nem ned - ves,

A vén lë - jány nem ked - ves.

<sup>7</sup> Közölve mint 6 j. 159. sz.

<sup>8</sup> Régi stílusú dallamra I. i. m. 342., újabbra 159 j. a).

<sup>9</sup> L. i. m. 159 j. b).

<sup>10</sup> Közölve MNT. III/A 911—922. sz.

<sup>11</sup> Közölve i. m. 856—858.

<sup>12</sup> AP. 866 g). „En énekeltem, Mónár Antal, hetven éves kakasdi lakós.”





2. Azt hallottam felölle,  
Hogy szajha lett belölle.  
Jó leszél szeretőnek,  
Mást kérek feleségnek.

3. Aprószerű laboda,  
Nem termettem dologra.  
Lábom termett a táncre,  
Szájom a borivásra.

Csárdást járnak a józseffalvi származású székelyek az alábbi „Magyaros lassú”-ra,<sup>13</sup> amely talán még a múlt század eleji magyaros műzene nyomait őrzi a maga tipikus dallamfordulataival, ritmusképleteivel és szerkezetével

#### 4. „Magyaros lassú”



Vegyes páros táncaik 2. csoportjába egy érdekes tánc típus tartozik, amelynek „silladri” a neve. Az andrásfalvai eredetű izményiek és kakasdiak ugyan erősítik, hogy csak a hadikfalvaiak nevezik így, ők maguk „csoszogtatós tánc”-nak mondják, sőt az Andrásfalváról 1883-ban a Torontál megyei Hertelendyfalvára (jugoszláv neve Vojlovica) költözött székelyek öregje „árgyilányos-tánc”-nak is hívja. A silladri névre semmiféle magyarázatot sem tudnak adni. Talán valami rég elfelejtett idegen eredetű táncdal dúdoló szócskáinak a nyomát őrzi a név (pl. *Kuhač*: 1551. sz. „sidiridi, rajda,

<sup>13</sup> AP. 909g.).



rada stb.”)<sup>14</sup> A „csoszogtatóstánc” elnevezés a tánc jellegétől ered, mert talponvagy sarokkal csoszszantva lépnek tánc közben. A többféle elnevezés érdekes adattal szolgál arra, hogy ugyanaz a tánc miért kap különféle neveket.

Ez a tánc is lehet szertartásos funkciójú, így pl. a lakodalomban, mint az „esküttés” utáni második tánc. A MNT. III/B kötetében közöltük a 153–158. sz. dallamot, kívülük itt publikáljuk néhány érdekes, régies típusát. A tánc általában hangszeres, szöveges alakban ritkábban fordul elő (innen is gyanítható, hogy idegen eredetű). 2/4-es (ritkán 4/4-es) ütemű, tempója átlag ♩ = 120, előfordul lassabban is (♩ = cca 100), a tempó fokozódhatik ♩ = 204-ig is. A tánemozgás ritmusai aránylag egyszerűek (♩ ♩ ill. ♩ ♩) míg a zene ritmusképletei annál változatosabbak.

Alább közöljük egyik hangszeres dallamát, amelynek finom dallamvonala és régies frig zárlata arra enged következtetni, hogy régi műzenéről van szó :

#### 5. „Silladri-nóta”<sup>14/a</sup>



(Hegedű)

Különleges érdekessége a silladri-dallamoknak az AABB szerkezet, amely a tipikus hangszeres figurációk mellett legtöbbjük jellemzi. Ilyen szerkezetet mutatnak 5. és alábbi 6. sz. példánkon kívül a MNT. III/B kötetében közölt silladri-dallamok (153, 154, 156, 157., sőt a 158. szerkezete is hasonló, s csak abban tér el, hogy az első két sor AA helyett A<sup>2</sup>A szekundszekvenciát mutat). De hogy az említett AABB forma a régi hangszeres tánczenének kedvelt szerkezete, bizonyítja 2. és 4. sz. példánk is. Ugyancsak az „esküttés” után második táncnak járták a silladrit *Istensegítsen* az alábbi dallamra :<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Kuhač Južno-slovjenske narodne popievke. Zagreb, 1881. IV.

<sup>14</sup> Hadikfalva (Bukovina), Kodály 1914. IV.

<sup>15</sup> AP. 883 „Énekélte Balázs Lukács istensegitsi születésű hatvannyóc éves högyészi lakós.”



## 6. „Silladri”

**Tempo giusto** ♩ = 90-96

(Dúdolva)

A bukovinai székeleyek népi táncdalainak 3. csoportjába tartoznak a férfi magántáncok dallamai. Leginkább népi jellegűek közülük a régi *pásztor-táncok*, főleg a *kanásztánc* dallam-típusai, amelyek páratlan bőségben találhatók náluk. Közülük sok közvetlen rokona a dunántúli kanásztánc-típusnak, de vannak attól többé-kevésbé eltérőek is. Jellemző rájuk a tipikus kolomejka-ritmuson kívül, hogy a kvintváltás, amely jellemző tulajdonsága a dunántúli kanásztánc-dallamoknak, itt már nem mindig fordul elő tiszta alakjában. Inkább az AABB szerkezethez való ragaszkodás tűnik fel, bár ilyenkor is felfedezhetők a kvintváltás nyomai, sőt a dallamsoroknak az ún. „kis kvintváltó” szerkezetre (A<sup>5</sup>BAB) emlékeztető elhelyezkedése is gyakori. A bukovinai székeley „kanásztánc”-dallamok egyik jellegzetes példáját közöltem egy népszerű dalkiadványban.<sup>16</sup> Érdekes, hogy a táncot magát már nem tudták adatközlőink bemutatni, bár szinte kivétel nélkül tudnak róla, főleg az idősebbek. A tánc felkutatása feltétlenül szükséges volna, és a beható kutatás bizonynyára eredménnyel is járna.

A magyaros, pentaton kvintváltó általánosan ismert típusok helyett olyan példát közlünk, amely nemcsak nevében: „Ruszászka” (oroszos tánc), hanem hangsorában, dallamfordulataiban is mutat bizonyos hasonlatosságot az ukrán kolomejka-dallamokkal.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Kiss L.: Rozmaring, 91 népdal, (1952) 82. sz.

<sup>17</sup> AP. 911 i) „Éneklé Nagy István csátáljai lakós, istensegittsi születés, hatvankét éves.”



## 7. „Ruszászka”

**Tempo giusto** ♩ = 107

Az o-lávok, az o-lá-vok fa-cé-pők - ben jár - nak,  
 A-zok é-lik vi-lág-ju-kat, kik egymással hál-nak.  
 Én csak amúgy szé-gény legény, csak é-gye-dül va-gyok,  
 Ta-po-ga-tok i-de-sto-va, csak é-gye-dül va-gyok.

♩ = 116  
 (Dúdolva)

A férfi szólótáncok másik nagy csoportja, amely már virágzó tánc kultúrát is mutat: csapásoló figurákban gazdag legényes táncaink. Itt is megvannak a „verbunk” különféle változatai, igen gazdag hangszeres dallamanyaggal. Dallamai erősen figuráltak, lüktető ritmusúak, és jórészt AABB szerkezetűek. Magukon viselik a múlt század verbunk-darabjainak minden jellegzetes vonását. Aránylag sok maradt fenn közülük a bukovinai parasztmuzsikások emlékezetében. Ezek közül való az alábbi „verbunk”:<sup>18</sup>

## 8. „Verbunk”

**Tempo giusto** ♩ = 124

(Hegedű)

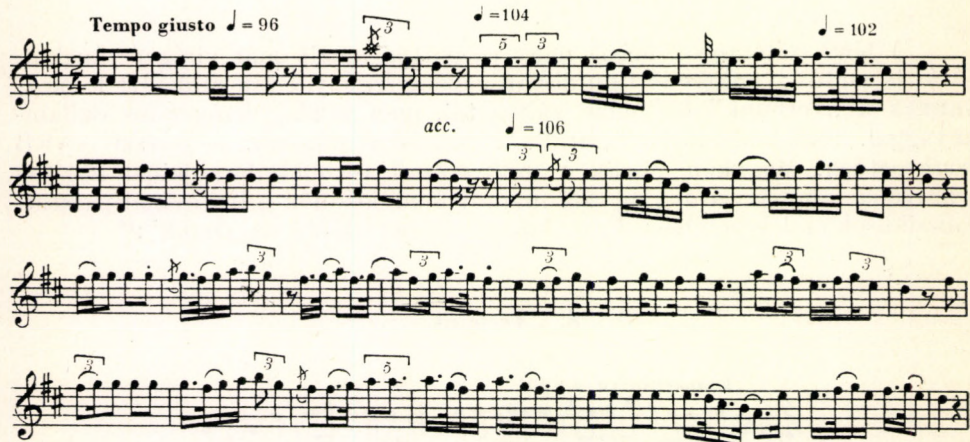
<sup>18</sup> AP. 874 d). „Verbunk, játszotta László László izményi lakós, harminchat éves.”





A verbunkhoz hasonló rögtönzött férfi szólótánc a *csúrdöngölő*. Érdekes, hogy amint az egész Erdély területén ismert „marosszéki csúrdöngölő” dallama idegen, nyugati (valószínűleg stájer) eredetű,<sup>19</sup> ugyanúgy a bukovinai székeltek ilyen táncdallamai is idegen műzene nyomait mutatják. Az alább közölt „csúrdöngölős-tánc” dallama is német eredetűnek látszik. Érdekes zenei formája (primitív kis rondó): |AB:CD CB:EB:|<sup>20</sup>

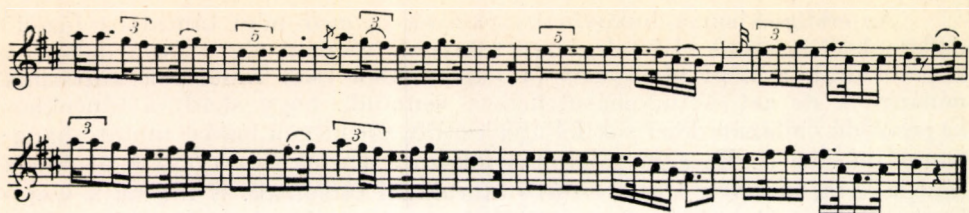
### 9. „Csúrdöngös tánc”



<sup>19</sup> Dallamát I. Bartalus: Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye I. 99 (74. l.); ennek változata egy szintén csapásoló „pontozó” tánc dallama, közölve MNT. III/B 288. sz.

<sup>20</sup> AP. 874 j) „Csúrdöngős tánc. Játszotta László László harminchat éves.”





A magyar népi táncokhoz tartozik az a lényegében láncsorban a lakodalom végén járt menettánc, amelyet „vendégküldő-tánc”-nak, vagy „büdös vornyik”-nak<sup>21</sup> neveznek. Az említett „vendégküldő-tánc” fődallamán<sup>22</sup> kívül, ugyanezre a szövegre egy másik, régiesebb frig hangsorú dallamot is énekelnek,<sup>23</sup> sőt elvétve más dallamokra is ráhúzzák a fenti szöveget. A fődallam hangszeres változata<sup>24</sup> érdekes egybevetésre ad módot az énekelt változatokkal. A tánc dallama mindenütt 2/4-es ütemű, tripódikus, az énekelt változatok átlag-tempója ♩ = 96, a hangszeresé ♩ = 108–112.

A „büdös-vornyk” nevű táncot szintén a lakodalmi vendégsereg végén járták búcsúzóul. Dallamai<sup>25</sup> 2/4-es, néha 4/4-es üteműek, átlagos tempójuk ♩ = 124. Közülük itt közöljük az egyiket,<sup>26</sup> annál is inkább, mert bizonyítja, milyen régi hagyományokat őrzött meg a nép. A dallam változata a Kájoni-kódex „Apor Lázár táncá”-nak, valamint *Lajtha*: Széki gyűjtése 34. sz. dallamának;<sup>26a</sup> vannak azonban délszláv variánsai is. A lakodalom végén járják a fiatalok, akik egy sorba állva ezzel vonulnak ki, a vezető után menve, bármerre vezet — kürtön át, sárba-vízbe — és mindent utána kell csinálniok.

### 10. „Büdös vornyik”



<sup>21</sup> *Büdös* = rest; *vornyk* = bíró, vi. vagyis mulatság-, táncvezető. A két táncfajta leírását l. MNT. III/B T. 168–172 (531–532. l.).

<sup>22</sup> Közölve változataival együtt MNT. III/A 911–918. sz.

<sup>23</sup> Közölve MNT. III/A. 919–921. ill. 922. sz.

<sup>24</sup> Közölve MNT. III/B. 347. sz.

<sup>25</sup> Közölve MNT. III/B. 348–350. sz.

<sup>26</sup> Közölve MNT. III/B. 348 sz. AP. 883 f). „Énekelte Balázs Lukács isten-segitsi születésű hatvannyóé éves högyészi lakós.”

<sup>26a</sup> *Lajtha* László: Széki gyűjtés. Népzenei monográfiák II. Bp. 1954. 187. l.



Az eddigiekben a bukovinai székelyek *magyar* népi táncaihoz fűződő dallamokról szóltunk. Láttuk, hogy túlnyomó részben régi stílusú dallamok kapcsolódtak a népi táncokhoz (a dallamokból csak mutatóba közöltünk néhányat), de azt is tudomásul kellett vennünk, hogy akadt a táncokhoz kapcsolódó dallamok közt sok felülről leszállt, sőt idegen hatást mutató hangszeres műzene is. Ez a megállapítás fokozott mértékben érvényes azokra a táncdalokra, amelyek *idegen eredetű* táncokkal társulnak. E táncok a szórákozás, ill. a szórákoztatás célját szolgálják, és éppen olyan szívesen járják őket, mint a magyar táncokat, mindenütt táncolják, ahol mulatás van, sőt teljesen magukénak vallják, s mint ilyent hűségesebben megőrizték ezt a gazdag anyagot. Néprajzi szempontból talán kevésbé értékesek városi eredetük miatt, de fontos velük foglalkozni, mert hozzátartoznak a bukovinai székelyek tánc kultúrájához. De érdemes is vizsgálat alá venni őket azért is, mivel visszatükrözik a székelyekre gyakorolt idegen hatásokat.

Nagyobb részük vegyes páros-tánc, mint a „diótörő-tánc” vagy „viricses” néven ismert hétlépéses tánc; a „mazur-polka” vagy „rizgetős”; a *galopp* fajai „szapora”- és „visszás kalup” néven; a *polkák* számtalan változata egyéb játékkal vagy utánzó mozgással vegyesen, mint a „suszter-polka”, „fenyegetős”, „kettős”- vagy „egy-toppantós”, „seggdöngölős” néven ismert polkák, *kreutzpolkák*; sőt „stájeros” néven ismerik a keringőt is; óra-dallamra pedig polkaszerű párostáncot járnak.

Szórákozó, ill. szórákoztató táncaik kisebb csoportját teszik ki a hármásban (egy férfi és két nő) járt táncok. Ilyenek: a „borozdánfutó”, amely nevét onnan kapta, hogy egyenes vonalban táncolják, mintha „borozdán (barázdán) mennének”, majd körben összefogódzva „seregnek”; valamint a „karos” vagy „karbahányós” nevű valcerszerű-tánc, melyet egymásba karolva járnak úgy, hogy a férfi hol a jobb-, hol a bal oldalán álló nővel forog karonfogva.

Meg kell még emlékeznünk a táncos társasjátékokról, amelyek ma már a lakodalomba szorultak; közülük a legáltalánosabban ismertek a „kendős-tánc” és a „székes” nevű párválasztó táncos játékok.

Ami a felsorolt táncokhoz fűződő dallamokat illeti, azok jórészt idegen eredetű műdalok változatai. Igen érdekes megfigyelni rajtuk, hogyan alakítja át, milyen szövegekkel társítja őket a mi népünk, hogy csere-berélgeti és alkalmazza különböző táncokra a dallamokat, hogy kontaminálja a dallamrészeket, de mindezt csak futólag, egy-egy megjegyzéssel érinthetjük a dalok tárgyalása alkalmával.

Érdekesen társul a különféle polka-változatokhoz az alábbi, német eredetű dal, amely közismert egész Közép-Európában. Nálunk is ismerik „suszter-polka” néven, de megvan Jugoszláviában a Muraközben, a vend vidékeken, a cseheknél, morváknál stb.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> AP. 865 j) „Énekélte Palkó Antalné kakasdi lakós.” Vö. MNT. I. 819. és 819 j).



## 11. „Ez az Ádámé”

Tempo giusto ♩ = 108

Ez az Á-dá - mé, ez az É - vá - jé.

Jár - já - tok, jár - já - tok, Á - dá - mot ne néz - zé - tők,

Ha já - dá - mot né - zi - tők, a táncot el - vé - ti - tők!

A „fenyegetős-tánc” dallama szintén általánosan ismert közép-európai dal. Érdekes megfigyelni az applikált szöveget, amelyből már csak a dallam első részére futotta.

## 12. „Fenyegetős tánc”

Tempo giusto ♩ = 100

A lá-boddal tappog-tass, a ke-zed-vel csat-tog-tass!

Tol-vaj vagy, hun-cut vagy, még-is-csak az ë - nyém vagy.

(Dúdolva)

Tol-vaj vagy, hun-cut vagy, még-is-csak az ë - nyém vagy.

A „fenyegetős” másik dallama szintén Európa-szerte közismert dal.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> AP. 876 h). „Az ajtóig még vissza, jeggyűrűmöt add vissza” tánc. Játszotta László László izményi lakós, harminchat éves.” „A dalhoz kapcsolódó szövegek: Az ajtóig még vissza, Jeggyűrűmöt add vissza! (Ha vissza nem adod, Mégcsipém a farodot.) vagy: Le Cibénbe, le, le, le, / Me pogácsa, me, me, me! / A pogácsa rétesén, / A pálinka mézessén, / Igyál, édes kedvesem, / A jó Isten éltesse! (Kodály szerint „ritka német dallam vegyül el úgy a magyar közt, mint ez” (Kodály: A magyar népzene 42. l.) Megtaláljuk már Pálóczi Horváth Ádámnál (126. sz.) Német vált-ai: *Böhme, Deutsches Kinderlied und Kinderspiel*. Leipzig, 1897. 442. [67. l.]; 567 [381. l.], 666 [610. l.]. Cseh – morva vált-ai: *Bartoš: Národní písně moravské*. Pracha, 1899, 1901. 1613 [833. l.], 1626 [839. l.], *Holas: Česke národní písně a tance*. Pracha, 1908. IV. 304/b [222. l.], V. 203 [150. l.] V. 224 [167. l.]; *J. Vycpálek: České tance*. Pracha, 1953, 59. l. Szlovák vált. *Slovenské Spevy*. Turc. Sv. Martin, 1880. I. 271. sz. (100. l.).



### 13. „Fenyegető”

Tempo giusto ♩ = 112

(Hegedű)  
*poco accel.*

A „toppantós-tánc” egyik közismert dallama hangszeres jellegű, amit igazol, hogy a dallam első felére ráhúzott szövegből a másik felére már nem jutott. A dallam változatait nem ismerjük, valószínűleg magyar műdal.<sup>29</sup>

### 14. „Toppantós tánc”

Tempo giusto ♩ = 108

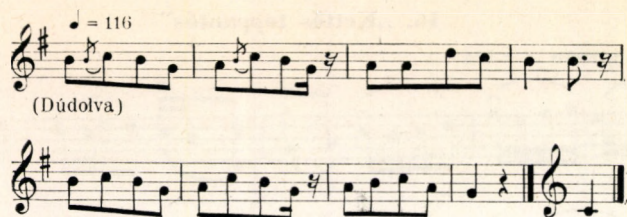
Ket-tőt é-re, ke-tőt á-ra, sē-rüjj, Bi-bi - já-n,

*accel.*

Ket-tőt é-re, ket-tőt á-ra, sē-rüjj, Bi-bi - ján!

<sup>29</sup> AP. 866 k) „Énekelte Palkó Antalné kakasdi lakós, negyvenhat éves.”





A következő két példa a „kettős-toppantós”-tánc dallamának énekelt és hangszeres változata. Az első a 15. sz. dallam-példa szövegét húzza rá a nyilvánvalóan eredetileg hangszeres, ABAB szerkezetű, valószínűleg magyar műzenei dallamra.<sup>30</sup>

### 15. „Kettős toppantós”

**Tempo giusto** ♩ = 120

Ket-tőt ē - re, ket-tőt ā - ra,

Sē - rūjj, Bi - bi - ján,

Ket - tőt ē - re, ke - tőt ā - ra,

Sē - rūjj Bi - bi - já!

Az előző dallam hangszeres változata AABBA-ra bővült szerkezettel.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> AP. 876 e). „Énekélte Katona Ferencné ötvenöt éves izményi lakós, andrás-fali születés.”

<sup>31</sup> AP. 876 d). „Kettős-toppantós tánc. Játszotta László László izményi lakós, harminchat éves.”



## 16. „Kettős toppantós”

Tempo giusto ♩ = 124

A játékkal vegyes „suszteros-tánc” érdekesen kontaminált dallama :<sup>32</sup>

## 17. „Suszteros-tánc”

Tempo giusto ♩ = 152

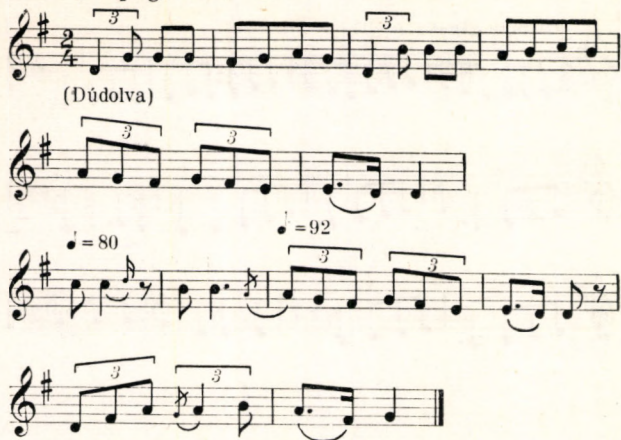
<sup>32</sup> AP. 909. d) „Mezei Dezső huszonhét éves.”



A „seggdöngölös-tánc” dallama. A tánc nevét onnan kapta, hogy a férfi néhány tánc lépés után a nőt magával szembe fordítja, és először egymás felé meghajolnak, majd megfordulva ellenkező irányba, hogy a hátsó részük összeér.<sup>33</sup>

### 18. „Rizgetős”

Tempo giusto ♩ = 86



A „rizgetős” néven ismert mazur-polka triós formájú hangszeres műdal-  
ama.<sup>34</sup>

### 19. „Mazur-polka”

Tempo giusto ♩ = 160-170



<sup>33</sup> AP. 866 m). „Én énekéltem, Mólnár Antal hetven éves kakasdi lakós.” Dallamát vö. J. Vycpálek : České tance 59. l. A tánc motívumát vö. MNT 106. „ködmönt köszöriülni” és Fél E.: Harta néprajza 108. l. „Arš tsamə, nös tsamə”.

<sup>34</sup> AP. 866 i). „Énekélte Palkó Antalné kakasdi lakós, negyvenhat éves.” Cseh vált. J. Vycpálek : České tance 40. l.



Igen érdekes összehasonlításra nyújt lehetőséget a „szapora kalup” tánc hangszeres és énekelt dallama. Az előbbi 6/8-os ritmusa 2/4-essé vált, az idegen eredetű hangszeres dallam énekelt alakja szövegét gyermekjátékdalból veszi, sőt a dallam is igyekszik a gyermekjátékdalok ütempár-szerkezetét utánozni.<sup>35</sup>

## 20. „Szapora kalup”<sup>36</sup>

Tempo giusto ♩ = 94

## 21. „Szapora kalup”

Tempo giusto ♩ = 208 - 224

Pad a-latt, pad a-latt, van egy ház, Ab-ba la-kik Tó-bi-jás,  
Kjér-tem töl-le va-cso-rát. S azt mondta, hogy po-fo-n-vág.  
Pad a-latt, pad a-latt van egy ház, Ab-ba la-kik Tó-bi-jás,  
Kjértem tölle vacso-rát, Azt mondta, hogy pofonvág.

A „visszás kalup”-tánc dallama; egyébként a dallam második fele egybevetethető a 17. sz. példa elejével. Hasonló dallamrész-cserék általánosak a tánckísérő zenében.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> AP. 866 o). [Vö. 33 j.]

<sup>36</sup> AP. 866 b). „Énekelte Palkó Antalné negyvenhat éves kakasdi lakós.”

<sup>37</sup> AP. 876 c). „Visszás kalup tánc. Játszotta László László izményi lakós, harminchat éves. Cseh vált. J. *Vyepálek*: České tance 63. l.



## 22. „Visszás kalup”

Tempo giusto ♩ = 140



Az alábbi „hóra”-dallamra polkaszerű vegyes páros táncot járnak. Érdekes a dallam AA :BC: szerkezete.<sup>38</sup>

## 23. „Hóra”

Tempo giusto ♩ = 108



<sup>38</sup> AP. 909 b) „Énekélte özvegy Mezzeji Mátyásné hatvankét éves, jozsef-falvi születés, báttaszéki.”



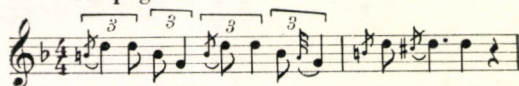


A táncos társasjátékok közül a legkedveltebbek, és főleg a lakodalomban használatosak a „kendőtánc”,<sup>39</sup> valamint a „párnatánc”.<sup>40</sup> Ugyancsak párválasztó táncos társasjáték a *székes*,<sup>41</sup> dallamai a játéknak megfelelően egy-egy 2/4-es, ill. 3/4-es ütemű dallam összetevéséből állanak.

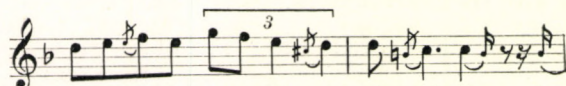
A szórakoztató táncok kisebb csoportját teszik a „hármás”-, más néven „borozdánfutó”-táncok.<sup>42</sup> Dallamai egy hangszeres műdallam változatai applikált szöveggel.<sup>43</sup> Alább közölt példánk azt igazolja, hogy járják a szórakoztató táncokat népdalra is.<sup>44</sup>

#### 24. „Diótörő tánc”

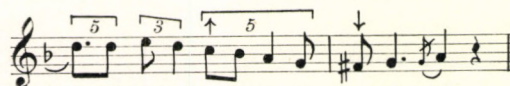
Tempogiusto ♩ = 136



1. Az, ki legény, gyűjön vélem ka - szál-ni,



Necsak mindig a nagy ut - cán sé - tál-ni. v -



Vá-gok o-ja sü-rü ren-dét a ré - tén,



Há-rom kis-lán semszé-di fél egy hé - tén.

<sup>39</sup> Közölve MNT. III/B 192. sz., táncleírását l. T. 69 (469. l.) Előadója szerint a dallam hóra-szerű. 5–6. sora megegyezik 23. dallampéldánk második felével.

<sup>40</sup> Közölve i. m. 193–194. sz., táncleírását l. T. 70–71 (470. l.). Ugyanerre a szövegre lakodalomban a menyasszonynak a vőlegényes házba érkezésekor más dallamokat énekelnek (l. MNT. III/A. 394–403. sz.) Ezek tánc-jellege valószínűvé teszi, hogy ez alkalommal táncoltak is rájuk.

<sup>41</sup> Közölve MNT. III/B 207–208. sz., táncleírásukat l. T. 81–83 (475–6. l.).

<sup>42</sup> Közölve i. m. 261–264. sz., táncleírásukat l. T. 217–221. l.

<sup>43</sup> L. Pálóczi Horváth Ádám: Ötödfélszáz énekek 169. sz.

<sup>44</sup> AP. 908 b). „Énekelte Oezvegy Mezzeji Mátyásné 62 éves józseffalvi születés, bátaszéki lakos”.

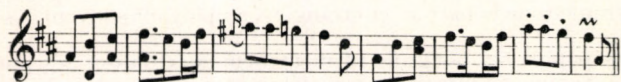
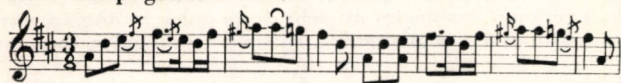
Sok vált-a ismerős a bukovinai székelyek közt főleg „Galicia gidres-gödrös határa” kezd. szöveggel.



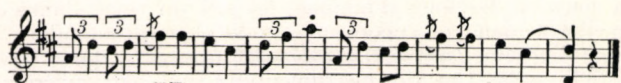
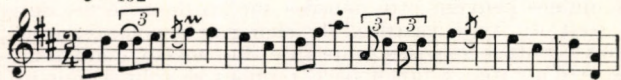
Hármasban járt tánc a „karabhányós” vagy „karos” néven ismeretes keringőszerű tánc is, melyet egy férfi és két nő egymásbakarolva jár, majd a férfi hol a jobb, hol a bal oldalán álló nővel forog karonfogva. A tánc első része 3/4-es, a második forgó rész 2-es ütemű. Egyik dallama : <sup>45</sup>

## 25. „Karos-tánc”

Tempo giusto ♩ = 208



♩ = 152



Meg kell még emlékeznünk a „hét darabocska” néven ismert táncról, ill. tánc-szvitről, amelyet a bukovinai székelyek minden mulatságokon eljártak, mintegy bemutatva tánc kultúrájuk idegenből származó rétegét. Ez a tánc a tárgyalat táncokból hétnek ugyanabban a sorrendben való egymásutánja, úgy hogy „hét tánc tesz egy táncolást”. Ez a táncolási mód önkéntelenül is a XVII—XVIII. sz. divatos francia, angol stb. szvitjeire emlékeztet bennünket, amelyek szintén különböző jellegű táncok dallamaiból álló sorozatot adnak. Amint ezekben is más és más összeállítású mutatkozik, ugyanúgy a „hét darabocska” táncainak sorrendje is eltérő lehet falunként, sőt nemzedékenként is. De az eltérő egymásután ellenére is mindig ügyesen váltakoznak lassú és gyors tempójú és játékkal kapcsolódó táncok. Egy kakasdi idős adatközlőtől a következő sorrendű táncot jegyeztem le : 1. „fenyegetős”, 2. seggdöngölös polka, 3. karabahányós, 4. kéttoppantós, 5. visszas kalup, 6. polka, 7. szapora kalup. Ez a tánc-szvit típus ismeretes a székelység egyéb területein is (pl. Csíkbán).

Ha az eddig elmondottakat figyelembe vesszük, úgy tűnhetnék fel, mintha a bukovinai székelység táncdallam-kincsében a műzenei vagy idegen eredetű táncdallamok volnának túlsúlyban. Ez azonban nincs így, mert a gyakorlatban valódi népi táncaink akár a szertartásosak, akár a mulatásiak, igazi népdalokkal társulnak, és mind számban, mind minőségben messze felülmúlják az idegen eredetű táncok dallamait. Itt is ugyanaz az eset áll fenn, mint egész népzeneinkben, ahol látszólag az idegenesebb dallamok vannak nagyobb számban, holott a valóság azt mutatja, hogy igazi népdalaink a gyakorlatban túlnyomó fölényben vannak.

<sup>45</sup> AP. 874 g). „Karos-tánc, játszotta László László izményi lakós, harminchat éves.” Vö. a székestánc” dallamával. L. MNT. III/B 208. sz.



## LA MUSIQUE DE DANSE DES «SZÉKELY» DE BUKOVINIE

par L. Kiss

Se référant aux travaux de Zoltán Kodály (1914) et aux siens (de 1940 à nos jours), M. Kiss brosse dans cette étude un panorama de la musique de danse des «székely» de Bukovinie. Ces «Székely» sont des hongrois de la Transylvanie Orientale, dont une partie émigra au XVII<sup>ème</sup> siècle, après des pogroms autrichiens, en Bukovinie aux confins de l'Ukraine, puis rapatria en 1941 au Bácska du sud de la Hongrie, pour se fixer définitivement en Transdanubie après 1944. Les conditions de vie de ce petit groupe ethnique, qui vécut pendant des siècles au sein de peuples étrangers, expliquent le fait que sa musique est saturée d'airs allemands, ruthènes, roumains, slovaques et tchèques-moraves.

L'examen de l'origine et du caractère des airs de danse des «Székely» de Bukovinie prouve qu'ils puisent aux chants populaires hongrois, aux chants populaires étrangers, à la musique instrumentale hongroise et étrangère, employant souvent des textes changés, travestis.

Les chants populaires hongrois se rattachent aux danses les plus anciennes de ces «Székely». Par exemple les airs des rondes féminines, surtout les plus belles au rythme à 2/4, 4/4 ou 6/8, comme la chanson №. 1. Les recherches chorégraphiques démontrèrent que les rondes féminines peuvent être dansées sur les deux sortes de rythme. Les airs des duos mixtes sont du type csardas, ils changent à volonté, sauf pour les danses liturgiques des noces rattachées à ce groupe. Le duo mixte dénommé «chiladré» forme un type de danse et d'air tout à fait à part, prenant sa source tout probablement à la musique de salon et manquant la plupart du temps de paroles.

En ce qui concerne les solos d'homme, les airs du type «danse des porchers» à rythme de kolomeika demandent encore une étude plus approfondie ; de même pour les virtuoses danses d'homme (*verbunk*, *csördögölő*, *legényes*), qui évoquent la musique «verbunkos» du siècle passé. Ces airs instrumentaux sont particulièrement riches. Les airs des différentes salamandres font également partie du patrimoine musical hongrois. On en connaît des variantes instrumentales et chantées à construction tripodique et au rythme à 2/4.

Les danses d'origine étrangère sont toutes divertissantes et autant demandées dans les sauteries et bals, que les danses populaires hongroises. Elles reflètent les apports étrangers, qui se sont manifestés au cours de l'histoire mouvementée des «Székely» de Bukovinie. La plupart sont des duos mixtes : variantes de galops, innombrables polkas ; la valse est connue sous le nom de styrienne ; une sorte de polka est dansée sur des air-roumains, horas. Enfin un groupe moindre de danses à trois. Quant aux danses au mouchoir, aux «choix d'amoureux», elles trahissent une origine vraisemblablement allemande.

Les airs accompagnant les danses énumérées sont, donc pour la plupart, des variantes de chansons étrangères. Il est très intéressant d'examiner comment les «Székely» les façonnent, en contaminant certaines parties, à quelles paroles les accouplent-ils, etc, comme cela est démontré dans les airs publiés par M. Kiss. Il faut attirer l'attention, par exemple, sur la suite bien connue, intitulée «Sept courts morceaux», où sept danses se suivent et composent un tout.

L'expérience démontre donc que, malgré la diversité des airs étrangers, les danses populaires rattachées à des chants populaires hongrois prédominent dans le patrimoine chorégraphique des anciens «Székely» de Bukovinie.



## URADALMI CSELÉDEK ÉS PÁSZTOROK TÁNCBAGYOMÁNYA TOLNA ÉS SOMOGY MEGYÉBEN

Írta : *Andrásfalvy Bertalan*

A dunántúli uradalmi cselédségnek *Illyés* Gyula állított maradandó emléket „Puszták népe” című könyvében. Ez a mű több mint társadalomrajz : művészi vallomás ez a magyar nép legsanyarúbb sorsú ismeretlen részéről, át- és átszöve a személyes élmények képelevenítő varázsszávaival. Ennek a népnek táncbagyományáról lesz szó a következőkben, de adataim csak akkor járulhatnak egy megközelítőleg igaz kép kialakításához, ha olvasóim ismerik ezt a könyvet ; a cselédek életét. Pusztának nevezik ezen a vidéken a tenger-nagy uradalmi táblák közt igen nehezen, rendszerint csak földutakon megközelíthető majorokat, melyek néhány hatalmas gazdasági épületből és köröttük hosszan elnyúló cselédházakból állnak. Ezekben a cselédházakban valaha szobánként két család lakott, meglehetősen nagyszámú gyermekekkel, hiszen gyermekáldás dolgában ebben az országban első helyen álltak mindig. A két szobára nyíló füstös konyhákban így négy család is főzött, azt éppen, amire a kommencióból, a természetbeli járandóságból futott. Kézpénzfizetésük alig volt, nem is igen jártak be a faluba. „Magyarország művelhető területeinek csaknem felét a puszták cselédjei művelik — írja 1936-ban *Illyés* Gyula könyve elején. — Erkölcsben, szokásban, világfelfogásban, de még járásban és karjának mozgatásában is ez a népréteg minden másiktól élesen különbözik... Egésznap, sőt vasárnapi elfoglaltsága miatt a pusztát szinte sohasem hagyja el, lakhelyén hozzáférni pedig a nagy távolság, a rossz utak, a különleges hazai viszonyok miatt, de a nép ősi bizalmatlansága miatt is nehezebb vállalkozás, ahogy gyakran emlegettem, mint egy közép-afrikai törzs tanulmányozása. Az irodalomban is csak a háborút követő évek folyamán kezdtek feltűnni. Valami furcsa, áporodott, de mégis erőteljes közösségben élnek, anyagilag és szellemileg egyaránt : ez a közösség nem egy vonásában inkább hasonlítható a gyári munkásság külön összetartozásához, mintsem a falvakéhoz. Persze azért lényegében attól is elüt. Egyéni külön világ ez is, lakóinak nemcsak szókinése, hanem még álom világa is teljesen egyedülálló, ami természetes is.” Ezek a legfontosabb, lényegét érintő megállapítások, nélkülük nem értjük kultúrájukat, s végeredményben e tanulmány is csak adalékokat szolgáltat ezen igazság bizonyítására.

Ehhez a cseléd-társadalomhoz kapcsolódik ezer szállal a különféle pásztorok tarka táborra is. Nemcsak az uradalmiak, hanem a falvak nyáját őrző, hasonló kommencióért szolgálatot teljesítő kanászok, juhászok, csordások. A pásztorok ugyan mélységesen lenézték a közönséges gyalogbéreseket és kocsisokat, a rátartija szóba sem ereszkedett velük, de egymás közt is igen kényesen rangsort tartottak, s a különböző pásztorfélék szinte kasztokként álltak egymással szemben. A rangsorok helyenként változott. Tolna megyében, ahol a természeti adottságok és a fejlődés iránya inkább a juhtenyésztésnek



kedvezett, a juhászok voltak a legelőkelőbbek. „A gulyások kihúzott nyakkal úgy jártak a pusztán, mint az őslakók, a gyülevész idegenek között. A béreslányok elpirultak a meghatottságtól, ha egy csikós derékon kapta őket. Nos ezek mind elhallgattak, ha társaságukban egy juhász megszólalt. „Mert a juhász olyan úr volt, hogy le is feketett a nyája mellett.” (Illyés im. 6. fejezet.) Hallottam már ezt a kifejezést: „Ők voltak az iparosok régen.” Ez annyit tesz, hogy ők voltak a legműveltebb, a sárból leginkább kiemelkedett társaság. Az első világháborúig a falusi iparosbálakhoz hasonlóan, önálló mulatságokat rendeztek, minden más halandó kizárásával. Somogyban azonban, ahol az erdőkben még sokáig tanyáztak az egész évben kint járó disznófalkák, a kanászok voltak a legfényesebb legények. Gyakorlati okokból az uradalmak is respektálták ezt az öröklődő kasztrendszert. Pásztorzegődésnél szigorúan felkérdezték az őseit: pásztorvérből származott-e? Juhász- avagy kanásznemzetbe tartozó? Béres ivadékokat nem szívesen alkalmaztak.

A puszták népe mégsem tekinthető egységes etnikai csoportnak. Nem csak azért, mivel az uradalmak jellegzetes vidéke több megyére kiterjedt, összefüggő nagyobb tömböket alkotva ölelte körül az egykori kisnemesi, jobbágy és zsellérfalvak szűk határait, hanem leginkább azért, mert a puszták cselédei és a pásztorok állandóan költöztek, vándoroltak. Nem ritkaság olyan egykori cselédekre találni, akik egy generáció élete alatt három megye pusztáit járták végig, Belsősomogytól Fejér megyéig. Nem csak a puszták között folyt állandóan a lakosságcsere az újévkori elbocsátások és jobb-hely keresések révén, hanem állandó volt a kapcsolat, ha egyre korlátozottabban is, a falvakkal. Elszegényedett, kisemmizett zsellérlegények kerestek itt megélhetést: egykori summások, részesaratók stb. Azok az idősebb cselédek, akik egy életen át kuporgatták a garasokat, próbálgatták gyermekeiket iskolázni és kiemelni a cselédsorból, kis telkecskét, házat is néha vettek a közeli falvak zsellérfertályában. Egykori cselédek alakították ki, hajdani uradalmi területen Tolna megyében Szedres, Fácánkert és Tengelic községeket is. Ezért nem tekinthető a puszták népe, egy bizonyos területen, történetileg századok folyamán kialakult, többé-kevésbé önálló kultúrának, mint például ilyen értelemben beszélünk Sárközről, Ormánságról vagy a matyókról. A cselédek közös sorsa, kiszolgáltatott szolgálhelyzete ugyan valóban szoros életközösséget hívott létre a pusztákon, ahol a gúnyos, falusi szólás szerint, csak a kenyér nem közös. Lehetett-e akár a legmeghittebb családi dolgokat is elrejtteni a közös szobákban és konyhákban, a puszták kerítetlen nagy játéktérén, ahol a szabadon szertecsatangoló gyermekhadat minden idősebb cseléd úgy kezelte a szó szorosabb értelmében, mint a sajátját? Ez az élet, mely mindnyájukat összekovácsolta egy nagy közös ellenféllel szemben, sokkal őszintébb mesterkéletlen és közvetlenebb magatartásra teremtett lehetőséget, éles ellentétben, a teljesen saját, körülhatárolt földjére támaszkodó, külön érdekeit és titkait magas falakkal védő falusi birtokos társadalommal. Ez a cselédközösség, a közös szolgarend, az egyéni kiválást erősen korlátozta. A gazdasági és szellemi erőfeszítéseket többnyire csak vergődéssé engedte átalakulni, ezért ez a társadalom nehezen botorkált előre, inkább ahhoz ragaszkodott szívósabban, amije volt: a lelkek egyszerűbb, ősi megnyilatkozásaihoz. Azok a régi, mágikus szertartásokra visszavezethető ünnepi szokások, melyek már réges-rég kikoptak a falvakból, itt még jóideig élnek: kotyolás, karácsonyesti ostorpattogatás, pünkösdi királyné választás stb., stb. A rögtönzött, gyermekiszórakozást itt nem szégyenlették, hallgatták a tündérmeséket, rögtönzött jeleneteket adva elő, ami egy paraszttársadalomban már nehezen lett volna elképzelhető. A falvakban



szigorúan rendezett, fizetett cigányzenészek muzsikájára táncoló, beléptidíjas bálók voltak már, mikor még a pusztákon megmaradt a szórakozás rögtönzött jellege: az muzsikált, aki tudott, s akinek épp kedve kerekedett, táncolt rá, vagy danolt. A pusztákon cigányzenész legfeljebb a lakodalmakra vetődött el hébe-hóba, s ezért a divatos új táncok errefelé igen megkéstek. Még él az a generáció, akinek legény- és leánykorában elterjedt az első nem-magyar tánc a „németes” és a polka, s az öregek még intették is őket, „ne táncoljátok, nem magyar embernek való az”. Röviden: a cselédek és méginkább a pásztorok nem alakítottak ki egy sajátos, külön tánc kultúrát, hanem tovább tartották meg a régit. Ez áll a táncokra és a táncolás módjára egyaránt.

A pusztára a hajnaltól késő estig tartó hétközi munkák után, rendszerint csak a vasárnap hozott vígságot. Ebéd után a házak végénél összeverődött a fiatalság és dalolgatott. A lányok a nóta ritmusára, összekapaszkodva ringtak, vagy kört formálva csendesen karikáztak. Egyet léptek jobbra, egyet balra, de erre kicsit hosszabbat, s így a kör haladt. Vagy kettőt jobbra és egyet balra. Legkedveltebb nótája volt ennek: „Éva, szívem, Éva! Most érik a szíva.” Nagylányoknak való, párvalasztós játékok nótája már frissebb volt. A kör közepén sebesen forogtak ketten:

„Ezt szeretem, ezt kedvelem,  
Ez az én édes kedvesem...”

Voltak puszták, ahol a legények is beugrottak a leányjátékba, olyan játékoskedvűek voltak. Máshol csak citeraszóra kapták derékon a lányokat, hogy vadul egyet táncoljanak. Hamarosan azonban kezdődött az esti etetés, itatás, s végeszakadt egyszerre a mulatságnak.

Ha olyan kedvük volt, s nem voltak fáradtak, este egy közös füstösfalú konyhán folytatták, vagy nagyobb ünnepnapon, kirakodtak egy szobából is, és itt táncoltak, ügyesen kerülgetve a gerenda-feldúcolásokat. A világításhoz összeadták a petróleumot. Aki min tudott, zenélt: orgona-levélen vagy meggy-fahéjon sípolt, klánétozott, furulyált, vagy verte a citerát. Aki épp nem táncolt, az a zenéhez segített: höppögtették a köcsögdudát, bőgőztek a ládán a hüvelyk-ujjukkal, vagy a ráfektetett ujjukon vonóztak a sodrófával. (Ez virtus dolga is volt, meddig állja ki az ujj a vonót.) Voltak szépszámmal tamburások is. Ehhez igen jól illet a hegedű meg a síp, klarinét, Aki megúnta a muzsikálást, táncolt; aki elfáradt a táncban, muzsikált. Ha a zene elhallgatott, körbeálltak a lányok és daloltak, erre-arra ringatva felsőtestüket. Amíg a legények meg nem jöttek, ők is tudtak maguknak muzsikálni, igaz, hogy csak igen csendesen, dorombbal. A szájba illesztett és pengetett doromb különösen a kisebb lányok és legényecskék muzsikája volt, gyakran felhangzott még ezelőtt 30—40 évvel a hosszú téli estéken.

Azokon a pusztákon, ahol csak néhány család lakott és így nem került elég fiatal, etetés után összeverődtek a legények és muzsikálva nagy zajjal megindultak éjszaka a szomszéd majorba. A messzehangzó nótázásra más szomszédok is felkerekedtek, hogy részt vegyenek a közös mulatságban. Onnan visszatérve nem is mertek igen lefeküdni már. Sokan éppen hogy a tüskeboronára hajtották le a fejüket, hogy a hajnali kopogtatásra könnyebben felserkenhessenek. Ezek voltak a „citera-bálók”, „duda-bálók”. A dudások már régen kipusztultak erről a vidékről. Valaha a juhászoknak volt kedvelt hangszere, de gyakran érkeztek messzeföldről vándordudások, akik csak néhány napot töltöttek a pusztán. Mindnyájan ördögösök hírében álltak.



Leginkább csak csárdás ment. Volt „lassú-csárdás” vagy „lassú”, (hallottam ennek „palotás” elnevezését is) és „friss”, vagy „gyors csárdás”. A „lassú”-ban régen oldalt fogtak össze, a legény jobbkezevel átfogta a leány derekát, a leány pedig balkezét a legény jobb vállára tette. Előre és vissza léptek kettőt-kettőt, közben haladtak körben, s a legény a leányt magakörül is megfordította. A türelmetlenebbek hangos „Keverd meg! — Zavard meg!” kiáltására ezután jött a „friss”. A párok szembekerültek egymással, a legény a leány derekát fogva aprózták keményen. Erről voltak híresek a cselédek: a vad, megaprózott, lippegősen járt friss-csárdásról. Ritkábban került sor a „verbunk”-ra. Legelterjedtebb nótája volt: „Béres legény jól megrakd a szekeret...” Egy mással szembefordulva, egyik kezükkel kezefogva jártak, vagy nagy körben összekapaszkodva, vegyesen. „Verbunkot” húztak később a cigányok is, „kisérőbe”, vagyis, a tánchelyet elhagyó legényt kíséretve, menetközben táncolva. Ilyenkor húzták: „Föl, föl, vitézek a csatára!...” Az idegen eredetű táncok közül elsőnek a „németes” (tulajdonképpen a „Ländler”, a népi keringő) és „polka” vagy „cepedli” táncot tanulták meg. Igen régóta ismerték, de már teljesen kiment a divatból a „golya”.

Néha betoppantak a cselédbálra a pásztorlegények. Mindenki készségesen kitért az útjukból, az ő nótájukat húzták mindjárt, hiszen ritkán tehettek ilyen „görbe út”-at. Rendszerint hoztak magukkal sípot, vagy dudát. Nem mindig járt a nővel, többnyire csak magukban, ketten vagy többen összefogódzva, vagy csipőre tett kézzel jártak körbe dobogva. Mások a földre tett ostor és bot, és azok közé állított üveg felett szökdöstek. Az effajta pásztor-táncok megjelölésére leginkább a „kanász-tánc” elnevezést használták. Tolnában leginkább csak a juhászok mulathattak. Egy-egy pusztán 5–6 is volt belőlük, s gyakran csak maguk közt rendeztek mulatságot. Szentmihálynap i juhászbájluk, ami 4 napig tartott, messze földön híres volt. Ezt a négy szabad napot minden juhász kikötötte magának a szegődésnél az uradalomnál. A béresek már előre féltek ezektől a napoktól: nekik kellett ugyanis addig az állatokat őrizni. Az első világháborúig Tolna megyében két helyen tartották ezt meg: Hidján, Szedres mellett, és a Völgységben, Gyöngön. Távoli falvakból és pusztákból gyűltek össze erre a napra a bőgatyás, bőinges, árvalányhajas juhászlegények és öreg juhászok. Derekuken piros bécsi kendőt viseltek, s kezükből egy pillanatra sem engedték el a görbe gamót, vagy a kosszarvhoz hasonlóan görbe, karsú rézfokost. A leány derekát is úgy fogták meg, hogy kezükben maradt a bot. A század elején már a juhászok nemigen járták a „kanásztánc”-ot. Ezek kifejezetten juhász-mulatságok voltak, más pásztor vagy béres nem vehetett benne részt. El is kerültek a cselédgyerekek a juhászokat ilyenkor, mert mint afféle pásztoroknak, könnyen járt a kezük, „se bánom, se szánom”, „hegyesfogú” legények voltak, akik nagy eszem-iszom közben végül is hozzáláttak az évi adósságok törlesztéséhez. A csendőrök is óvatosságból csak a verekedés befejeztével jelentek meg a helyszínen.

A pusztákon legfeljebb egy kanász volt, aki a cselédek disznait őrizte. Nem is volt az igazi kanász, ellátta azt cselédgyerek is. A falvak nagyobb hazajáró disznófalkái mellett azonban már tapasztalt, régi kanásznemzetből való pásztorok jártak. Ezek megtehették, hogy behajtás után meghívták egymást malacpecsenyére, disznótorra, természetesen mindig feleségestül. Kanászosan táncoltak, botok és üveg felett, de asszonyostul. Az velük szemben járt, s gyakran felkapta és a fejére tette a pintesüveget. Az igazi kanászok azok voltak, akik egész évben kint háltak a falkával a dunamelléki és somogyi tölgyerdőkben. Még tanyájuk sem mindig volt, ott háltak a tűz mellett, leg-



feljebb földkunyhójuk, putrijuk ha volt. Ha tehették, zsákba tették a citerájukat, ellátogattak egymáshoz. Hallottam hírét egy ciráki „kanász-nemzet”-nek, ahol hárman szolgáltak két kommcioért, s így egy, mindig más, eljárhatott mulatni a közeli csárdákba. Az ilyen útszéli, falutól távolos erdei és révház mellett épült csárdákban ritkán akadt asszony, inkább csak távolról jött kóborlók, „hajszolódók” és betyárok voltak, ezekkel csaptak férfi-mulatságot a dudások muzsikájára. Mit táncoltak? A kívülállók azt mondanák: kanásztáncot, de ők ezt az elnevezést hajdan nem ismerték. Később terjedt el ez az elnevezés. Ők egyszerűen csak azt mondták: „táncoltunk”. Hasonlóképpen nem egy öreg pásztor bizonygatta nekem, hogy a kanásztánc meg a verbunk is egy. A kölesdiek azt állítják, hogy a különbség csak a nótában van, meg hogy a kanásztánc azért lett híres, mivel a kanászok sebesebben, fürgébben járnak. Valóban, Nagydorogon láttam, jó hetven felé járó egykori kanászt, akinek fürgé mozgása annyira feltűnt, hogy szótá tettem. Akkor még nem tudtam kicsoda, csak azt, hogy pásztozom, mivel hozzá utasítottak. „Nem látja, hogy igazi kanász? Így járnak az igazi kanászok!” Sohasem hittem volna, hogy ilyen élő bizonyítékot találhatok a régi nóta igazságára: „Megismerni a kanászt fürgé járásáról...” A most szedresi lakos, ma holnap kilencven esztendősz Szabó bácsi, aki bujtárkorában évekig nem mozdult ki az ózsáki és gemenci erdőkből, legfeljebb, mikor az augusztusi árvíz elől a disznókkal átúsztatott a Dunán a Pest megyei oldalra, csak azt tartja lényeges különbségnek, hogy a verbunkban szemben állnak egymással, összefognak, meg összerúgnak; a kanásztáncnak meg a másikat azért nevezték el (mert régen neve nem volt). mert abban a kanászok magukban, a fényes baltát a fejük felett forgatva táncoltak. Lépéseit már megmutatni nem tudta, de előhozatta régi baltáját és megmutatta a forgatást. A baltát jobbkézben, hosszú nyele közepe táján fogta meg, s azt visszafelé (tehát mint a Tiszántúl) forgatva hol feje fölé emelte, hol előre ejtve maga előtt függőlegesen és oldalt húzva forgatta. „Mind, aki igazi kanász volt, így táncolt. Mert régen nem bot volt a kanászoknál, hanem csak balta, ha köllött, azzal dobta a disznót oldalba, de úgy, hogy annak semmi baja nem történhetett.” Ezen a vidéken e két, igen kötetlenül és sokféleképpen járható (eszközzel, botok felett szökellve, dobogva, billegve lassan stb.) tánc lényegi egyezése és közös eredete előttem bebizonyított tény. Talán csak a pásztorok asszony nélküli rideg élete volt az oka annak, hogy a kanásztánc, a magányosan járt férfitánc karakterét megkapta. Már idézett legidősebb adatközlőm arra a kérdésemre, hogy hol és ki tanította meg táncolni, azt felelte: „A lányok. A cselédlányok a pusztán”. Nem azt bizonyítja ez is, hogy lényegében a pásztorok a cselédség tánc kultúrájának egy még régebbi formáját őrzik? Természetesen, a pásztorok életmódja és sajátos foglalkozásával járó testi adottságaik (nehéz és korai munkától megkímélt szervezet) igen edzett és sokatbíró, fürgé láb stb.) megfelelőképpen alakítottak ezen. (Meg kell itt jegyezni, hogy az ilyen összevetéseket ők maguk, volt pásztorok és cselédek is megtették, és én csak összefoglalom azokat.)

A régi pásztorok teljesen egyedül is sokat táncoltak. Az öreg Szabó, Szedresen letelepülve, gyakran tért meg kissé már borosan a falu kocsmájából, ahol már kedvére való cimborát és muzsikát nem talált, a szobában, a falhoz állva, a mécsessel vetett árnyékával táncolgatott. A most Karádon lakó egykori somogyi kanászt gyakran látták, hogy pincszeren itatta bujtárját, s magányosan táncolva kerülgette botját. Nemrég hunyt el Váralján Dömötör János, híres nótás és furulyás pásztor, akinek emlékét örökre megőrzi Kodály Zoltán magyar népzeneiről írt tanulmányához mellékelt fényképe. Dömötör



Dunaszentgyörgyről egy gyermeki csíny következményeitől való félelmében megszökött, és Somogyban lett pásztorbujtár. Megtanult ott furulyázni és furulyát csinálni. Elbeszélte nekem életét, s gyakran emlegette, hogy volt egy számadó gazdája, aki gyakran fél éjszakákon át táncolt magánosan, egyedül. Ketten voltak csak a pásztortűz mellett. Ő fújta a hosszifurulyán zümmögve a gazdája nótáját.

## LES TRADITIONS DE DANSE DES BERGERS ET DOMESTIQUES DOMINIAUX DES DÉPARTEMENTS DE TOLNA ET DE SOMOGY

par B. Andrásfalvy

Les bergers et domestiques dominiaux de la Transdanubie eurent autrefois une forme de vie particulière qui a permis à cette couche très nombreuse et bien distincte de la population de jouer un rôle spécifique dans le développement du patrimoine culturel du peuple hongrois. Ces bergers vivant, hiver comme été, souvent pendant des années entières, loin de tout village, les quelques familles de domestiques isolées dans les immenses domaines n'étaient pas seulement caractérisées par leur manque de civilisation et leur attachement au patrimoine. Ces bergers et ces domestiques vécurent tous les instants de leur vie — travaux et distractions — en une collectivité hermétique offrant longtemps la possibilité de manifestations de sentiments francs, spontanés, sans fard, donc tout au contraire des paysans ou métayers vivant leur vie renfermée, individuelle, à habitudes et formalités rigides. Par exemple : les villageois ne pouvaient danser que les jours de fêtes ou de noce, aux soirées dansantes et bals payants, où la musique était fournie par des musiciens professionnels.

Par contre les domestiques dominiaux et les bergers, s'ils n'étaient trop fatigués, dansaient volontiers à n'importe quelle occasion, jouant eux-mêmes en alternance sur leurs instruments populaires : cithares, pipeaux, cornemuses, flûtes, ou bien chantant les airs de danse. Celui qui ne chantait pas, ne dansait pas, ne jouait pas de la musique scandait au moins rythme de façons variées. Ces airs de danse appartiennent tous au style ancien de la musique populaire hongroise.

L'examen approfondi démontre que la danse dénommée aujourd'hui «danse des porchers» était autrefois dans les départements mentionnés la danse par excellence pratiquée par tous et à toutes occasions, refoulée plus tard par la csardas et les danses d'origine étrangère, ne subsistant que chez les porchers et pâtres les plus isolés et renfermés. D'où son nom actuel.

L'examen de ces danses de bergers prouve également que l'habitude des virtuoses moulinets de bâton pendant la danse, habitude qu'on croyait caractéristique seulement dans les régions au delà de la Tisza, devait être, au contraire, répandue dans toute la Hongrie.



## HORTOBÁGYI PÁSZTORTÁNCOK

Írta : Béres András

Sokan kutatták, vizsgálták a Hortobágy életét, természetrajzát, néprajzát, de ez ideig népköltészetéről, a pásztorok életének egy jelentős mozzanatáról, szórakozásáról, mulatozásáról nem sikerült jóformán megközelítő képet sem kapnunk. A pásztortáncokat eddig csak igen kevéssé, vagy alig ismertük. Első érdemleges adalékot erről a neves civistudós, *Ecsedi István*, a Hortobágy pástoréletének legjobb ismerője szolgáltatta 1914-ben írott könyvében.<sup>1</sup> De vázlatos ténymegállapításnál többre ő sem jutott. Ekkor még a nótákról is alig mond valamit, a táncokról is keveset.<sup>2</sup> Mintényt megállapítja, hogy a dalhoz táncolni is szokott a pásztor. A táncok között mint legjellegzetesebbet a *kondástáncot* emeli ki, s röviden futó ismertetését adja. Ugyanakkor felhívja a figyelmet (1914-ben!) hogy, „Ideje volna már alkalmas műszerrel, kinematográf-felvételekkel e jeleneteket felvenni”.<sup>3</sup> Azután 1914-től 1951-ig semmi sem történt ezen a területen. *Ecsedi István* sürgető felhívása hosszú időn keresztül nem maradt egyéb, mint a szó szoros értelmében pusztába kiáltó szó, pusztai ténymegállapítás. *Lugossy Emma* nagyiváni és nádudvari szakszerű táncgyűjtése idejéig<sup>4</sup>, 1951-ig nem került senki, aki még idejében utána nézhetett volna.

Nekem csak 1954-ben nyílt először lehetőségem arra, hogy az *Ecsedi* által korábban óhajtott kinematográf-felvételek készítésére a Hortobágyon *Varró Gábor* halastói kondás igen értékes táncáról. Bár már az előtt is jegyezgettem fel táncra vonatkozó adatokat, sőt táncokat is, vagy éppen elbeszéléseket a táncról, — ezt éreztem legelfogadhatóbbnak, mely híven megörökítette a mozgást, mindamellett, hogy a néprajzi körülményeket is alkalmam volt figyelemmel kísérni.

Sajnos ez ideig a gyűjtés még nem válhatott olyan mértékűvé, ahogyan azt az idő sürgőssége megkívánta volna. Azóta a rohanó élettempó, a modern életforma, a pásztorok életében is lényeges változásokat eredményezett már eddig is. A régi pástorszokások a régi pásztorokkal elkopnak, hiszen az állami gazdaságok közös pástorszállásain ma már éppen nem ritka a Hortobágyon sem a rádió. S ahol régen pusztázó emberek, vándorhegedűsök, vándorló árusok vitték a híreket, ma a napi élet apró eseményeiről is igen tájékozottak. Természetesen az új életmód megannyi új szokást eredményez. De ez csak később mérhető fel. Ezért igen fontos mielőbb összegyűjteni, ami

<sup>1</sup> *Ecsedi István* : A Hortobágy pusztája és élete. Debrecen. 1914.

<sup>2</sup> *Ecsedi* később megjelent hortobágyi dalgyűjteménye (*Ecsedi István — Bodnár Lajos* : Hortobágyi pásztor- és betyárnóták dallamokkal. Debrecen, 1927.) öszinté tanuallomás a pásztorok gazdag nótakincsével mellett.

<sup>3</sup> *Ecsedi István* : i. m. 276. lap.

<sup>4</sup> *Lugossy Emma* : 39 verbunktánc. Budapest, 1954. 71, 74 és 77. lap.



még menthető és megörökíthető a régiből. S ha Ecsedi István, ezelőtt negyven egynehány esztendővel, a pásztortáncok gyűjtésének huszonnegyedik óráját jelezte, akkor ma meglehetősen utána vagyunk ennek. Ezért feltétlenül szükséges, hogy mielőbb tegyünk meg mindent e hagyományok megmentésére, mielőtt teljesen feledésbe ment hagyományokkal kellene számolnunk.

Már itt meg kell jegyeznünk, hogy a pásztortáncok vizsgálata több szempontból nagyon fontos. Olyan területet tár fel, mely eddig sok tekintetben ismeretlen, s ez ismeretek hiányában nem tudunk pontos képet alkotni, ha a pásztorok életének teljes megismerésére törekszünk. Szükséges azért is, mert a pásztortáncok a magyar tánc hagyományok fontos részét alkotják, s igen sok régi elemet őriznek mai napig.

Ugyanakkor szembe kell szállnunk az olyan nézetekkel, melyek a pásztori műveltséget a környező falvak paraszt lakosságának műveltségével akarnák azonosítani, mert ez legfeljebb annyiban van meg, hogy a pásztorok a paraszti műveltséget, tudást is magukban hordozzák, felszívják, de ugyanakkor le is nézik, míg a parasztok a pásztorok tudásanyagát kisebbnek, alacsonyabbrendűnek tartják. „A pásztor mindig bizonyos kicsinyléssel, megvetéssel szemléli a szántásvetéssel igásjószággal vesződő, lekötött életmódú, szelidebb erkölcsű gazdasági cselédet vagy parasztot, viszont igaz, hogy a paraszt meg naplopónak, kasza-kapakerülőnek nevezi a pásztort”.<sup>5</sup> Ez vonatkozik a táncokra is. Míg a pásztorok tudnak parasztosan táncolni, a parasztok nem, vagy csak elenyészően kis számban sajátítják el, a pásztortáncokat, hiszen mulatságaikon nem vesznek részt. Ezért is fontos tehát, hogy a pásztor-táncokat külön vizsgáljuk, mint a pásztorok ősi műveltségének sajátos részét.

Ecsedi Istvánon kívül vannak még mások is, akik észrevették a pásztortáncok szépségét, jelentőségét a pásztorok életében, s ha a pásztoréletről szóló bőven kínálkozó anyagban kevés helyet is, de valamit, ha néhány sor is az, mégis juttattak legalább a pásztortáncok vizsgálatára. Talán elég, ha a pásztorélet másik nagy kutatójára, *Györffy* Istvánra gondolunk. Szilaj pásztorokról szóló munkájában figyelemreméltó mozzanatát örökíti meg a szilaj pásztorok mulatozásainak.<sup>6</sup> Mint írja :

„Juhász nélkül mulatni nem lehetett! A pásztorok hangszer a furulya és dűda volt. Mind a kettőt juhász csinálta, sőt ő is fújta. A dűdászóra csárdában, tebernában mindjárt kirúgta maga alól a padot a szilaj fattyú, és olyan táncot ropott, hogy csak úgy döngött a föld! A dűda dűnnyögő, bégető hangja alig hallatszott a fiatalok kurjantásától! A kanász a földön keresztbe tett két baltát, a juhász meg két kampót s a fölött járta mindegyik a maga táncát! Még a dűdász is táncolt a maga módja szerint, mert taktust csak így tarthatott!

Mikor a duhaj mulatozás megkezdődött, a polgári elem szó nélkül kitakarodott. Tudta, hogy a szilaj pásztorok mulatsága emberhalál nélkül ritkán esik meg, verekedés nélkül meg soha.

Nem mentek ők bíróhoz pereskedni! Ilyenkor tettek törvényt egymás közt! A fűtykös, a balta, kampó volt a bíró. Aki erősebb volt, annak volt igaza, nem úgy, mint máma.”

A Sárret pásztorainak egykori mulatságairól pedig *Szücs* Sándor a Sárret krónikása tudósít bennünket élményszerű írásaiban.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> *Madarassy* László : Nomád pásztorkodás a kecskeméti pusztaságon. Budapest, 1912. 12. lap.

<sup>6</sup> *Györffy* István : Szilaj pásztorok. Karcag, 1928. 35 – 36. lap.

<sup>7</sup> *Szücs* Sándor : Pusztai krónika. Budapest, 1946.



Igen érdekes és figyelembe veendő még *Kardos János* bösörményi csikószámadó pásztorelétről írott munkája, melyben szórványosan ugyan, de találunk adatokat a táncokra, pásztortáncokra és nótákra vonatkozóan is. Azonban szükséges utalásoknál többre nem jut. Elmondja ugyan, hogy itt, vagy ott daloltunk, táncoltunk, de a tánc milyenségéről nem történik nála említés.<sup>8</sup>

A Hortobágytól távolabb eső tájak kutatóinak pásztortáncot érintő írásait most nem említem, bár ezek közt is kevés tartalmaz részletesebb közlést.

Lehetne még apróbb adatokat idézni, melyek említést tesznek hortobágyi pásztortáncokról,<sup>9</sup> azonban ezek lényegében nem viszik nagyobb lépésekkel előbbre vizsgálándó kérdésünk megoldását.

\*

Kis tanulmányom, bár a konkrét feladat a pásztortáncok vizsgálata, mégis gyakorlati táncleírások helyett, éppen rövidsége miatt is, a pásztortáncoknak inkább lelki és környezetbeli hátterét vázolja. Inkább jellegzetes sajátosságait igyekszik néhány mozzanatában feltárni, mint hosszadalmas és részletes táncleírásokkal az egyes táncokban elmerülni.<sup>10</sup>

\*

A pásztorok, századok alatt, a rideg, majd félrideg állattartás korában, épp a hagyományos pásztorelétmódból következően, hagyományos és sajátos kultúrát alakítottak ki és őriztek napjainkig. Megmutatkozik ez viseletükben, szellemi és anyagi kultúrájukban, valamint a pásztorművészetben. Ahogyan a pásztorok társadalmán belül a csikósok, gulyások, juhászok és kondások viselete más és más,<sup>11</sup> ugyanúgy a különböző pásztorok hagyományai és táncai között is különbséget kell tenni. Hiszen ők is különbséget tesznek egymás között, amit nagyon jól bizonyít az a kis rigmus, mely a pásztorokat rangsorba állítja:<sup>12</sup>

„Nyalka csikós legelőre,  
Hegyes gulyás dombtetőre,  
Az útfélre topa juhász,  
Partódalba tetves kondás.”

Vagyis, első a csikós, utána a gulyás következik. Ők jól megférnek egymással. Nem is csoda, mindketten nagyjóságot őriznek. Abban különösen megegyeznek, hogy a juhászokat közösen lenézik, s velük a régi pásztor regula szerint ritkán paroláznak, s ha az alkalom úgy hozta, addig nem is ültek le az ivóban, míg juhász tartózkodott odabenn, sőt ha nem értett a szó nélküli beszédből, megtörtént, hogy ebrúdon hányták ki őket.<sup>13</sup> A juhászok

<sup>8</sup> *Kardos János* v. számadócsikós: Csikósélet. Hajduböszörmény, 1933. 13., 14., 15., 16., 22. és 23. lap.

<sup>9</sup> *Réthei Prikkel Marián*: A magyarság táncai. Budapest, 1924. 131. lap.

*Kaposi Edit*: Népi táncainkról. Budapest, 1952.

A Magyarság Néprajza. IV. k. 118. lap.

<sup>10</sup> A táncok jellegzetességeit mégiscsak a szakszerű táncleírások alapján lehet megnyugtató módon megállapítani. E munka elvégzését hortobágyi vonatkozásban éppen a szerzőtől várjuk. (Szerk.)

<sup>11</sup> *Balogh István*: Hortobágyi pásztorviselet. Acta Ethnographica. I. k. 1950. 5–27. lap (Oroszul, angol kivonattal).

<sup>12</sup> *Ózinege János* 62 éves tehéngulyás közlése. DMA. Nagy. 165. lap.

<sup>13</sup> *Ecse di István*: i. m. 275. lap.



viszont nem sokba nézik a kondásokat. A hajdúnánási juhászok is csak azért hívtak meg nyírás után két kondást a Poródi halom alatt rendezett juhászbálba,<sup>14</sup> hogy legyen fogdmeg,<sup>15</sup> és hogy tudják meg a kondások, hogy ők, a juhászok kicsodák.

A pásztor öntudatát legjobban tükrözi az a 30 verszakeből álló pásztor-nóta,<sup>16</sup> melynek néhány versszaka így hangzik;

*Hat bojtárnak vagyok fejedelme,  
Így tisztelnék gazduram ű kelme!  
Gulyám teríti be cserínyemet,<sup>17</sup>  
Hat komondor kísírtet éngemet.*

*Mikor paraszt kaszál, gyűjt, asz' mondom:  
Úrdógára nincsen semmi gondom!  
Feles fűvel, vagy takaró rísszel,<sup>18</sup>  
Nem gondolok; könnyebb ülni kísszel.*

*Igy ildegélek én a pusztába,  
Nem parancsol senki bírósága.  
Kís királtság az én állapotom,  
Törvénytevő az én görcsös botom.<sup>19</sup>*

Igen a bot, mely nem maradhat el tőle soha. Kedves kísérője, segítő-társa, munkaeszköze és a pásztortáncokban is kézbeli szerszámja.<sup>20</sup>

A hortobágyi pásztorok egyszerű emberek, de rendkívül becsületesek. Sokat nem beszélnek, de amit mondanak, azt meg is tartják. Az adott szó megtartása elengedhetetlen erénye minden pásztorinak. Megtörténik, hogy naponta csak egyszer találkozik a vele egy farkát őrző társával. Neki első a kötelesség. El sem lehet képzelni, hogy napközben, de még este is elmenjen egyik vagy másik pásztorhoz tanyázni. Így egész nap pulija és gondolatai kísérik. S lelke tartalma egy-egy többnyire komoly, ünnepélyes melódiájú dalban vagy művészetében jut kifejezésre. A régi útszéli csárdák tanúskodhatnának a régi pásztorok jókedvéről, mulatozásairól. Régi pásztorok még ma is emlegetik az öreg vándorhegedűst, *Rimóczi* Lajost, aki közel fél száz esztendeig járta a pusztai csárdákat, s vidámságot lopott egy szál hegedűjével, s nótás szájával a búsuló pásztorok szívébe, vagy szaporázta a nótát a vidám bojtárok lába alá.

Táncolni általában valamely zeneszerszám hangjára szokott a pásztor. Zeneszerszámai változatosak. A pásztorok ősi húros hangszerszáma a tambura, melyet egy-egy dalszerető, zenéhez értő ügyes pásztor csinál. A tambura

<sup>14</sup> *Tóth Sándor*: Juhászbál Hajdunánáson. Ethn. 51. évf (1940) 490—492. lap.

<sup>15</sup> Akinék parancsolgatni lehet. (Szerk.)

<sup>16</sup> A nemcsak Hortobágy környékén kedvelt pásztordal szövege *Mátyási József* (1765—1849) szerzeménye, de a pásztorok csakugyan a magukénak érzik s büszkélkednek vele. (Vö. Mészöly Gedeon: *Mátyási József és „Kalászkaparek”-jai*, Népiünk és Nyelvünk. III. (1931) 91—105.) (Szerk.)

<sup>17</sup> A Duna—Tisza-közi pásztortanyák vesszőfalú, hordozható pásztorépitménye. (Szerk.)

<sup>18</sup> A szénahordás, régimódi aratás (takarás) munkáinak bére. (Szerk.)

<sup>19</sup> *Ecsedi István*: Hortobágyi Pásztor és betyár-nóták. 73—80. lap.

<sup>20</sup> *Béres András*: Adatok a juhász-kampó készítéséhez és használatához Hajdú-Bihar megyéből. Ethn. 64. évf. (1953) 257—276. lap.



egy vékony deszkából összerótt alul üres ládika, melyet felső végén különböző alakra szoktak kidolgozni. A csikósok rendszeren lófejekkel díszítik. A rajta kifeszített acélhúrokat a muzsikáló balkézben fogott lúdtollal lenyomja, s jobbujában levő tollal veri ki rajta a nótát. A hortobágyi pásztor eleséges ládájára, de gyakrabban földre teszi le a tamburát, letérdel mellé és úgy játszik. Korábban kevesebb húrral látták el, manapság 4—8, sőt 12 húrt is tesznek rá s tánc alkalmával igen egyszerű, de jó kifejező hangszernek bizonyul.

A hortobágyi pásztoroknál használatban volt a kutyabőr- vagy kecskebörduda is. Öreg emberek még emlékeznek, hogy a hortobágyi és kunsági kondások ezt a bőrdudát használták mind mulatozásra, mind táncolásra. A pásztonóták között nem egy jó dudanótát találunk. A duda kiveszett e tájon, azonban társa, a furulya továbbra is megmaradt, és a pásztor mai napig is szívesen eljátszik rajta. A furulya a juhászok szerszáma. Furulyáját általában maga készíti. Egyszerű szerszáma fából, vagy bodzafából készül, három vagy hét lyukat sütnék ki rajta. Néha napraforgó kóróból is csinálnak furulyát, de ezt inkább a falusi pásztoroknál találjuk.

A csikós ritkán muzsikál. Nem ér rá lóháton. A gulyásbojtárok inkább tamburáznak, ha pedig fúvószerszámuk van, klarinétoznak. A kondás is inkább klarinétozik, azonban ha más zenei alkalmatossága nincs, a fésűre helyezett selyempapír is megteszi, amit szájához szorít, s azon dúdolja a nótát.

\*

Amilyen komoly a pásztor viselkedése és nótája, épp oly komoly tánca is. Ritkán mulatnak, de ha hozzáfognak, a virtus kitör belőlük, és ilyenkor előkerülnek a táncok. Ezeket az embereket senki sem tanította táncolni. Fiatal korukban az öregebb bojtároktól, számadóktól látták, kitűnő megfigyelőkéességükkel elsajátították a táncmozdulatokat, és mint felcseperedett gyerekek a nagyok mulatozásainál félrehúzódva ők is megpróbálták, megtanulták. Maguk az öreg pásztorok is vigyáztak a fiatalokra, s ha a tánc elfajult, közbeléptek és rendre tanították a fiatalokat. A magyar csárdást a maga nemes egyszerűségében ma is csikósok, gulyások táncolják legszebben vidékünkön, testtartásuk, mozgásuk mai nap is bámulatba ejti a szemlélőt.

1925-ben a régi híres pásztorcsalád hatalmas testalkatú tagjának, *Fülöp János*nak a táncát bámulta Debrecen közönsége a hortobágyi csárdában. „A 71 éves öregember úgy állott mint egy tölgy és szépen, lassan ritmikusan járta a csárdást elébb magában, később tisztességtudóan táncrea hívta régi gazdájának lányát és táncolt pihenés nélkül pár óra hosszáig a nélkül, hogy megizzadt volna.”<sup>21</sup>

A hortobágyi pásztoroknak erről a szólótáncsal összekapcsolt csárdásáról már a múlt század végéről is van híradásunk. 1855-ben ugyanis a debreceni Korona vendéglőben nagyszabású gulyásbált rendeztek a hortobágyi pásztorok. Erről a pásztormulatságról szóló beszámolójában így ír gróf *Teleky Sándor*, a gulyásbál egyik szemtanúja:<sup>22</sup>

„Beléptünk a nagy táncterembe, az élteőbb asszonyok falhosszában ültek, a menyecskék előttük állottak. Zsiga Józsi bandája ráhúzott. A két gulyás és csikós táncrakelt. S lassan, méltóságosan lépdegélt. Mikor a szaporáját kezdték húzni, a négy táncos leányt fogott. Erre megbomlott a világ. A terem közepe felbolygatott óriási hangyabollyá vált, és forgott, mint a

<sup>21</sup> *Ecsedi István* kéziratosa hagyatéka. DMA. Ngy. 72., 129. lap.

<sup>22</sup> *Teleky Sándor* tárcája. Debreceni Ellenőr, XII. évf. 1885. 11. sz.



forgószele. Az arcok kipirultak, a hajcopfok, mint apró kis sárkányok röpdöstek a levegőben. Az izzadság kiütött az arcokon, a férfiak lobogós ingujjakkal, a lányok tarka zsebkendőikkel törülgették arcukat. A por felszállt és a levegő forró lett.”

A táncolást megszakító vacsora leírása után így folytatja Teleky: „Visszamentünk a bálba. A tánc vígan folyt. Sohasem hallottam ilyen nótát, s ilyen táncot nem láttam soha.”<sup>23</sup>

<sup>23</sup> De nem ez volt az egyetlen gulyásbál Debrecenben. *Teleky* idézett tárcájából s az egykorú sajtó más tudósításaiból is tudjuk, hogy már 1884. téli vásárja után is rendeztek a debreceni „Koroná”-ban táncmulatságot a debreceni pásztorok. A helyi újságok már jóelőre felhívták olvasóik figyelmét ezekre „a párját ritkító mulatság”-okra. „Ez a táncvigalom — olvassuk a Debrecen c. napilap 1884. dec. 31-i számában — ősrégi szokású magyar és festszép mulatság leendő, melyen a speciális öltözködésekben működő puszták fiai roppant mennyiségben fogják bográcsban felszolgálni a jó ételeket, s azon kívül bort csupán a beléptidijért.”

A pásztorok maguk is nagy előkészületeket tettek a mulatságra. Díszes meghívókat bocsátottak ki, melynek szövegéből kitűnik, hogy a fentebb említett pásztorszórás a bál rendezésében is érvényesült. Juhászokat és kondásokat ugyanis nem említi a szöveg: „Meghívó. 1884-ik január hó 13-án kedden a Korona vendéglő termében a hortobágyi gulyások és csikósok által tartandó zártkörű táncvigalomra, melyre a nagyérdemű közönséget, leginkább a gazdákat tisztelettel meghívja a rendezőség. Beléptidij 1 forint. Kezdeté hat órákor.”

A pásztorok a város előkelőseit (a főispánt, a polgármestert és az egész tanácsot), valamint a nagyzsármakat személyesen hívták meg a mulatságra. (Gróf *Teleky* Sándor ezredes — ki úgy látszik egyik legelőkelőbb vendége volt a gulyásbálnak — így írja le említett tárcájában az őt meghívó *Fülöp* János és *Fülöp* József hortobágyi gulyások viseletét: „A két *Fülöp* testvért megbámultam. Két római gladiátor állott előttem, patyolat fehér ingben, gatyában, hófehér kivarrt szűr vállakra vetve, melyről hosszú karikás-ostor csüngött lefelé, tűzoktollal díszített széleskarimájú kalap fejkön.”) A táncvigalom irányítását a városnak a hortobágyi pásztorokhoz legközelebb álló vezető emberei: *Rab* László tanácsos, *Delé* Mátyás hortobágyi állatorvos és *Boros* László mátai biztos (a Hortobágyi puszták közigazgatási vezetője, *Szerk.*) végezték. Érdemes figyelemmel kísérni, hogy a Debreceni Ellenőr c. napilap 1885. jan. 13-i számának tudósítása szerint a pásztorok egymás között is szerződésre léptek, és írásba foglalták azt a szankciót, hogy aki közülük addig, míg a „tisztességes vendégek el nem távoznak, galyibát csinál, húsz forintot fog büntetésül fizetni.”

Az öreg *Fülöp* János, aki az egyik főrendező volt, sokszor mesélte, hogy két gyönyörű szép tehenet vettek meg erre a bálra. Ezeket a bál napján felpántlikázva végigvezették a városon, a közönség pedig rendkívül nagy számban nézte és kísérte ezt a menetet. Dél előtt 10 órákor levágták a két tehenet és felaprózták a húsát. A főzésnél a Korona udvarán 15 pásztor szorgalmaskodott, ahol nyolc bográcsban két harmadfü (kétéves, *Szerk.*) tinót is megfőztek. (*Ecsedi* J. kéziratos hagyatéka. DMA. Ngy. 72., 131. lap.) Az egykorú tudósítás a következőképpen írja le viseletüket. „Öltözetük rajthuzli (leginkább a juhászok által viselt, mindkét szárán fényes gombsorral végigbolódó posztónadrág, *Szerk.*), fényes zsiros nadrág, kurtaderekű ködmön és két arasznyi széles karimájú kalap”. A húst a következőképp aprózták: az egyik cifra csontnyelű késsel leszúrtak egy darab húst az asztalhoz, a másik késsel meg csipkedték belőle az apró darabokat. Estefelé tüzet raktak és a színen főztek. Óriási tömeg nézte őket, úgy, hogy a Széchenyi utcán, ahol a Korona állott, a közlekedést egy időre meg kellett szüntetni és a forgalmat más útra téríteni. Közben a vendégcsereg is gyülekezett. Az egykori tudósítás (Debreceni Ellenőr. XII. évf. 1885. 11. sz.) így számol be róla: „Kit szánkón, kit saroglyás szekéren hoztak el a bálba. A cifra aranyos pártás lány a szekér közepén állva jött, hogy keményre vasalt szoknyája össze ne gyűrődjön; aki pedig gyalog fáradt el, az meg ölébe emelte a felső viganót, úgy őrizte meg.”

A táncterembe este nyolckor már nem lehetett bejutni. A jegyárulást be kellett szüntetni. A pásztorok becsülete olyan nagy volt, hogy a belépők csak úgy hajigálták a forintokat hármassával, négyesével. Az udvaron a bográcsok körül is nagy volt a soka-ság, csak úgy kapkodták a nézők a húst a háromvékás bográcsból kifele, míg *Vásári* István gazda rendet nem csinált a bogrács körül. A bálteremben pedig harsogott a trombita. Maga az öreg *Boka* Károly húzta a csárdást szüntelen. A fiatalság még



Másik kedvelt táncuk a *verbunkos*. Ez a tánc szilajabb, ugrósabb, kezüknek, lábuknak és az egész testnek sokkal erősebb munkát ad. „A 70 éves *Farkas András* angyalházi nyájjuhász mai napig is úgy eljárja a verbunkost, hogy messze földön nincsen párja.”<sup>24</sup>

A következő csoportba a *botostáncok* tartoznak. Ezt leginkább a juhászok és kondások járták, a csikósok és gulyások is éltek vele, de nem olyan nagy mértékben.

Ma nagyobbára kiveszett virtuos botostánc volt a fentebb már említett *kondástánc*. Ezt úgy járták, hogy a kondás letette nagy kalapját a földre, kezébe vette botját és pásztoros cifra lépésekkel körül táncolta a kalapot. Botját közben a muzsika hangjára ügyesen forgatta, játszott a bottal, felemelt lábai alatt átkapta, felhajította a levegőbe, és a bot a levegőben megfordulván esés közben megkapta. Közben mindig táncolt, a tambura pedig szólt. Hol az egyik, hol a másik kezében jártatta a botot és amelyik keze üres volt, annak tenyerével zsíros rajthuzliját csapkodta felemelt lábán térden alól. A tánc előtt a kalapba már egy ezüstpénzt dobott, s a körülállóknak ki kellett kapni az ezüstpénzt a kalapból. Ha egy virtuos bojtár ki akarta kapni, a kezét úgy elütötte a bottal, hogy az többet nemigen nyúlt a pénz után. Ha a kondás jól táncolt, a pénzt nem tudták kikapni a kalapból, fáradságát jó pár kancsó borral fizették meg. Ha ügyetlenül járta a táncot, a sok ólálkodó közül valamelyiknek sikerült kikapni a pénzt, és a táncos nevetség tárgya lett, ilyenkor a vesztes pár liter bort is tartozott hozatni.<sup>25</sup>

\*

De halljuk mostmár, mit mondanak maguk a pásztorok táncukról. *Varró Gábor*, a halastói kondást már említettem. Derecskén született és tizenkét éves kora óta pásztorkodik. Sokáig Derecskén volt bojtár. „A táncot — mondja — először felnőttektől, öregebb pásztoroktól láttam bojtárkoromban. Aztán unalmamban tanultam meg a jószág mellett. Gondolkoztam, hogy is kéne csinálni, aztán próbálgattam. A botforgatást is úgy tanultam meg magamba.” Táncra igen érdekes, változatos, s valóban kondástánc. Igen sok benne a természeti megfigyelés, mellyel a jószág, történetesen a disznó mozgását és rőfögő hangját utánozza. Tánc közben gatyáját, illetőleg nadrágját rázza, meg-megrázkódik, épp úgy, mint mikor a disznó kijön a fertőből és a sarat lerázza magáról, közben többször ilyenféle hangot hallat: prrr, prrr, röh, röh, prrr, prrr, ihhahha-ihhahha. Táncát bokázó lépéssel, botforgatással kezdi.

akkor is járta a táncot, amikor 11 órakor apró bográcsokban feltálták a gulyásos húst. Az asztalok körül a pásztorok a civis polgársággal együtt foglaltak helyet.

Nemcsak *Teleky*, egy másik egykorú tudósító is ír a gulyásbálon mulatozó pásztorok táncáról (*Kiss Vitéz*: A gulyás bál. Debreceni Ellenőr. XII. évf. 1855. jan. 14). Ebben figyelemre méltó a népitől eltávolodott egykori csárdástánc kritikája is: „S hogy táncoltak! Nem ficamítják ezek ki kezüket lábukat, nem dühöngenek, kiabálnak úgy, mint a mostani úgynevezett jobb körök fiai szokták bál alkalmával azt az örületes táncot és lármázást elkövetni és ezek még a valódi eredeti magyar csárdást megőrizték a maga tiszta valóságában. A lassút ünnepélyes komolysággal járóják, néha fordulnak egyet kettőt. A sebest nem rontják el dervisnek való hadakozással, midőn a táncot elhagyják, nem csinálnak olyan rettenetes lármát, hogy a szegény hölgy és nem hölgy közönség füle majd szétreped. Bizony sokat lehetne tőlük tanulni.”

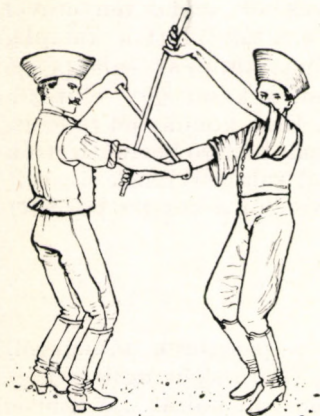
<sup>24</sup> *Ecsedi* I. kéziratos hagyatéka. DMA. Ngy. 72., 129. lap.

<sup>25</sup> E játékos virtuos táncot *Márá* Lajos és *Márá* József hajdunánási pásztorok manapság is el-eljáráják. Táncukról filmfelvétel is készült.



Majd a botot lába alatt átdugdossa ; jobbra, balra forog, s botját forgás közben kitartja ; majd csapásol, s a botot egyik kezéből másikba veszi, majd megáll, lábát felhúzza, s lábujját megfricskázza ; ezt többször megismétli. Tánca egyik részénél szűrét is felvette, mondván, hogy ezt a részt csak szűrben lehet járni. Csapásokat is csinál, tapsol elől, hátul. S táncát az előbb említett gatyarázással fejezi be. Járt ezenkívül párostáncot is, de míg szólótánca igen érdekes, a párostánc, a csárdás kevésbé figyelemreméltó. Ebben is inkább az a rész ragadja meg az ember figyelmét, amikor párja előtt táncol.<sup>26</sup>

Hajdúnánáson, illetőleg a Hajdúnánáshoz tartozó Tedejen, a fentebb már említett *Máró* fiúk csikóstáncában gyönyörködhettem. Táncuk valóságos remekmű. A testvérek igen jól összehangolt botostáncot mutattak be, amikor a Tedeji Állami Gazdaságban a ménes mellett felkerestem őket. Nehezen



Csikóstánc.  
Hajdúnánás, Tedej  
(Béres A. felv. után.  
Csikós Tóth András rajza)

lettek rá a táncra, minden rábeszélőképeségem is majdesak kevésnek bizonyult. De megérte. Valóságos mesterei ők a botforgatásnak. Mindketten egyforma táncot jártak némi eltéréssel. Mint mondják, volt épp elég idejük próbálgatni a jószág mellett. Botforgatással egybekötött bokázójuk után körbejártak, közben forgatták a botot, majd hónuk alá vették, s tapsos csapásokat csináltak. Aztán letették keresztbe a botot, szembe fordultak, s keresztül ugráltak rajta. De tévesztésről szó sem lehetett. A földről úgy vették fel a botot, hogy egymásba volt akasztva, majd kicsapták és tovább forgatták. Ezután nagyszélű kalapjukat tették a földre. Így táncoltak igen ügyes mozgással körbe.<sup>27</sup>

Nem hagyhatom említés nélkül *Péter Sándor* nánási csordás táncát sem. A nagybajuszú kis ember kikristályosodott férfitánca is igen sok ügyességet kíván. A botforgatásban otthon van, de legügyesebben a lába alatt átdugdossz botoló figurával tűnt ki, nemkülönben a *pásztorverbunkban*. Majd feleségével közösen járt párostánca a *pásztoros csárdás*nak egy fajtáját mutatta meg. Különben egész családja jó táncos. A filmfelvétel idején kislánya is táncolt. Lényegében a szüleitől ellesett motívumokat járta, de tánca azért figyelemre méltó, mert rajta lemérhető, hogy kezdetlegesebb fokon a gyermekek hogyan adják vissza a felnőttektől ellesett táncot.<sup>28</sup>

Alkalmam volt még Tiszacsegén, Ohaton, Mátán, Gyökérkúton, Balmazújvároson is megfigyelni a pásztortáncokat, de ezekre most itt nem akarok kitérni.

Összehasonlításként említem meg, hogy pl. a tiszadadai<sup>29</sup> pásztorok tánca, bár igen sok rokon vonást mutat a hortobágyi, Hortobágy környéki táncokkal, s ugyanabba a családba tartozik, mégis megvannak az azoktól

<sup>26</sup> A táncáról készült filmfelvétel Béres András tulajdona.

<sup>27</sup> Vö. Béres András : i. m. 261. lap. A róluk készült filmfelvétel Béres András tulajdona.

<sup>28</sup> A kislány szinte teljes mértékben apjának táncát utánozta, s még a botforgatást is megpróbálta.

<sup>29</sup> Tiszadada, Szabolcs-Szatmár megye.



különböző, csak rá jellemző vonásai. Sajnos, a kiváló táncos *Szakácsi József* juhásztáncát csak lejegyezni tudtam.<sup>30</sup>

Ellenben ugyanitt módomban volt *Szitár* László öreg gulyást, vénségére falusi csordást a táncok felől megkérdezni, s táncát a legelőn, a csorda mellett filmre is vettem. Mind a *Szakácsi*, mind *Szitár* táncára jellemző a különös botforgatás, s míg a hortobágyi pásztorok tánc közben lefektetik botjukat a földre, addig ők a földre szúrják, úgy, hogy merőlegesen áll a földre. (Botjuk végén kb. 2—3 cm hosszú szeg áll ki. Ez itt szokás. A hortobágyi pásztorok botjuk végébe nem tesznek szeget.) Az így egyenesen földre állított botot vagy kampót aztán különböző csapásolókkal járják körbe. Táncukra egy furcsa ingó mozgás jellemző, míg a hortobágyi pásztorok tartása tánc közben határozottan kemény, talán kissé merev is.

Így nagyjából végigfutva a hortobágyi pásztortáncokat, meg kell állapítani azt, hogy e pásztortáncok java része érthető módon szólótánc, hiszen csak kevésszer jut alkalom arra, hogy nőikkel táncolhasson a pásztor. Ha alkalma adódott a táncra, akkor inkább a többi pásztornak akarta megmutatni ügyességét, amiből adódott, hogy vásárok, különösen hidivásár<sup>31</sup> alkalmával a tebernában,<sup>32</sup> a debreceni nagyszabadságon,<sup>33</sup> vagy pásztorfogadás alkalmával a csapszékben járta ügyes, kemény és férfias táncát,<sup>34</sup> s bizony ennek nem egyszer kemény verekedés lett a vége.<sup>35</sup>

Alkalmam volt egyszer egy bojtár táncát megfigyelni. Nem tudom megmondani pontosan, hogy mennyi ideig járta, de nem sok hujja volt az egy óra hosszának. Bal kezével kedvesének derekát fogta, mert vele járta a táncot, jobb kezével pittyegtetett, dirigálta a zenét. Nem volt az nagy tánc, de olyan jelentőséggel és méltóságteljesen még nem láttam táncolni senkit. Nagy mozgásokat nem tett. A kétlépéses csárdás néhány variációját csinálta, néha néha megfordult párjával. Bőgatyában, nagykalapban volt. Szüre kissé félrecsúszott a vállán. Kalapját kissé szemére húzta, s alóla nézte a lányt. Nem beszélt, de tekintetéből, egész lényéből igaz, őszinte és megtörhetetlen szeretet sugárzott a lány felé. S ez tette táncát lenyűgözővé. Ekkor értettem meg igazán az egyszerű tánc kifejezőképességét, a kevés, lassú mozgással beszéd nélkül kifejezhető mondanivalót. De nemcsak engem nyűgözött le a látvány, hanem mindazokat, akik addig táncoltak, mert megállottak, és nézték, míg a fáradt muzsikások abba nem hagyták egy gyors csárdás után a zenét.

\*

Hadd szóljak még arról is, hogyan jelentkezik a pásztorművészetben a mulatozás, a tánc ábrázolása. A hortobágyi pásztorok sajátos művészete, a botokon, berakott karikásnyeleken, faragott, karcolt beretvásdobozokon, szarumunkákon leginkább környezetét ábrázolja. A gémeskút, a csillagos ég,

<sup>30</sup> Amikor *Szakácsi József* juhásztáncáról filmfelvételt akartam készíteni, kijelentette, hogy csak 500 forintért hajlandó eljárni. Táncá valóban nemzeti érték. Sajnos, nem tudtam vele megértetni, hogy filmfelvételem nem üzleti célt szolgál, hanem a néprajztudomány, a nemzeti művelődés számára óhajtjuk ily módon megörökíteni táncát. — Így lehet, hogy szép tánc — a maga teljes formájában — vele együtt fog sirbaszállni.

<sup>31</sup> A Hortobágy „kilenelyukú” hídja mellett lefolyni szokott híres nyári állatvásár. (Szerk.)

<sup>32</sup> Vásári italmérés, kocsmasátor. (Szerk.)

<sup>33</sup> A nagyvásár debreceni neve. (Szerk.)

<sup>34</sup> *Sőregi* János szíves közlése.

<sup>35</sup> *Ecsedi* István: Hortobágyi pásztorviselet. N. É. XV. 1914. 40. lap.



a jószág, a kézbeli szerszámok ott szerepelnek a díszítmények között. De találunk olyanokat, melyek mulatójelenetet, sőt táncot ábrázolnak. Az egyik Déri Múzeum gyűjteményében levő bot<sup>36</sup> díszítményei között egy igen érdekes pásztor mulatójelenetet látunk.

A pásztorélet művészi tükröződésének igen szép példája az a pásztorfaragta beretvatartó, mely egyik lapján egyéb díszítmények között táncoló juhászt ábrázol lendületes mozgásban, amint a csárda előtt a juhásztáncot



Táncoló juhász. Beretvatartó fedele. Pásztorfaragvány a debreceni Déri Múzeumban  
(Lelt. sz. DM. V. 1926 : 84). — (Menyhárt József rajza)

járja. A kép plasztikusan adja a táncot, az alak mozgása, lendülete a maga egyszerűségében is érezteti a tánc virtuososságát. A mögötte levő csapláros újabb flaskót hoz az asztalra, a zenészek, akik közül kettőt látunk, egy hegedűst és egy sípost, szinte minden mozdulatát lesik a kampóval táncoló juhásznak. Ez az ábrázolás túl a jó megfigyelőkészségen, a mozgás elevenességét oly hűséggel tudja visszaadni, mely megerősíti azt a feltevésünket, hogy a faragó pászterművész maga is jó táncos lehetett.<sup>37</sup>

\*

Korántsem érzem kimerítettnek jelen írásomban a hortobágyi pásztor-táncokról szóló ismereteket, hiszen e pásztortáncok vizsgálata, kutatása még nem fejeződött be. Véglegesen csak akkor dönthetünk egyes kérdésekben, ha széleskörű gyűjtésünk eredményeképpen, számos adat birtokában sikerül rögzíteni a hortobágyi pásztortáncok törvényszerűségeit, sikerül sajátosságait minden tekintetben megállapítani. Ez mai tudásunk birtokában még nem lehetséges.

Ezért igen sürgős feladatunk felkutatni a még fellelhető jó adatközlőket, táncos pásztorokat, táncukat megörökíteni, tánchoz kapcsolódó dallamaikat szintén összegyűjteni a táncokkal együtt. S e munka után, amit viszonylag

<sup>36</sup> Déri Múzeum néprajzi gyűjteménye, V. 1929. 173.

<sup>37</sup> Déri Múzeum néprajzi gyűjteménye, V. 1926 : 84.



rövid időn belül be lehet fejezni, feltétlenül gondolni kell a pásztortáncok kiadására, hogy a nóták mellett a táncokról is megfelelő képet alkothassunk. Egyben tenni kell róla, hogy a pásztorok táncagyománya tovább éljen a jövő generációban. A Debreceni Népi Együttes<sup>38</sup> is e célt szolgálja, amikor hortobágyi pásztortánckompozíciójával, mely a pásztortáncok egy részét — igen kis részét — foglalja össze, minél több embert igyekszik megismertetni, hogy ezáltal széles körben megszerettesse a pásztorok művészetét, a pásztorok táncát.

## DANSE DE BERGERS DU HORTOBÁGY

par *A. Béres*

L'auteur esquisse les résultats, jusqu'ici obtenus, des recherches concernant les danses des bergers hongrois. Puis il peint un tableau de la vie commune et de la culture caractéristique de cette couche pittoresque de la population. Il relate, d'après les coupures de presse de l'époque, les grands «bals des bouviers» organisés à Debrecen en 1884 et 1885 avec la participation en masse des pâtres du Hortobágy.

Après avoir récapitulé les différents types de danses de bergers du Hortobágy, *M. Béres* publie abondamment d'exemples et d'analyses de ses propres recueils. Les danses du Hortobágyet de ses environs sont, en majeure partie, des solos à bâton, ou bien des anciennes variantes de duos mixtes truffés de solos. L'attention est surtout retenue par les danses et jeux des porchers du Hortobágy. Ces danses et jeux, jusqu'ici seulement sommairement décrites, consistent à défendre à moulinets de bâton un chapeau posé par terre, qu'un autre danseur veut ravir.

*M. Béres*, directeur artistique de l'Ensemble Populaire de Debrecen est aussi un éminent chorégraphe, auteur d'une «Suite des bergers du Hortobágy».

<sup>38</sup> A szerző kötetünk másik cikkirójával, *Varga Gyulával* együtt a Debreceni Népi Együttes nagyjéremű vezetője. (Szerk.)



## JÁTÉKOS-DRAMATIKUS TÁNCOK BIHARBAN

Írta : *Varga Gyula*

A régi falusi táncalkalmak sohasem egyhangú, estétől reggelig való táncolásból állottak. A táncalkalmaknak elválaszthatatlan kelléke volt a nóta és a játék is. A játékok jórésze beszédes, dramatikus formában maradt fent, akad azonban olyan is, amely önálló táncprodukcióvá alakult, amelyet a szereplők táncolva, vagy legalább is táncmozdulatok kíséretében adtak elő. Néhány ilyen táncos játékot szeretnék ismertetni Hajdú-Bihar megye területéről. Közlésem célja elsősorban nem archivális jellegű, hanem főként a tematikus táncokkal vajudó koreográfusok figyelmét szeretném felhívni a népi táncalkalmak olyan mozzanataira, amelyekben a táncosok adott témát igyekeznek hagyományos módon, hagyományos elemekkel megtáncolni. Táncos játékainkban van dramatikus kifejezőerő. Éppen ezért a népi karakter hiteles ábrázolása szempontjából nagyon hasznos lesz az efféle táncos játékok tanulmányozása. Vidékenként sok ilyen táncos-dramatikus játékot ismerünk. Hiszen „ünnepi szokásaink közt alig van olyan, amelyben nemcsak a testtartásnak, taglejtésnek, arcjátéknak, mozdulatnak hagyományos formái ne volnának, de a cselekvésnek öröklődő menete s a szereplők monológja vagy párbeszéde is hagyományossá ne vált volna.”<sup>1</sup> Az esztendő jeles napjaihoz, az emberi életkor fontosabb eseményeihez és a munkaalkalmakhoz fűződő szokások nagyon sok olyan teatralis jellegű elemmel vannak telítve, amelyekben a mozgás, a tánc vagy táncszerű mozdulat igen nagy szerepet kap. Gondoljunk csak a betlehemes játékok öreg pásztoraira, a lakodalmak, farsangosjátékok szereplőire, akik mondókaikat, játékaikat legtöbbször kifejező mozdulatok kíséretében adják elő. Természetesen, a játékok lehetnek olyanok, amelyekben a dramatikus elemek lépnek előtérbe (pl. lakodalmi búcsúztatók, vőfélyrigmusok stb.), máskor inkább a táncos elemek dominálnak. Népszokásainkat ilyen szempontból, vagyis a cselekmény szöveg, zene és pantomimika összefüggésében csak legújabb kiadványaink próbálják vizsgálni (pl. Magyar Népzene Tára kötetei), bár éppen ezekből derül ki a régebbi kutatók ez irányú, sok esetben pótolhatatlan mulasztása. Ezeknek a játékoknak írásban való rögzítése igen nehéz. A gyűjtőnek néprajzi- népzenei és néptáncos képzettséggel kellene rendelkeznie, hogy a szokások minden mozzanatára figyelni tudjon és azt rögzíteni is képes legyen. Bár ezt a munkát az újabb technikai segédeszközök, a magneto-fon és filmezőgép részben megkönnyíti. A játékok pontos, részletes közlése így is bonyodalmas, hosszadalmas, mint azt a Magyar Népzene Tára III/b. kötete is tanúsítja. Ezért jelen cikkem, a célnak megfelelően a szűkszavú anyagközlésen túl inkább csak a probléma felvetésére szorítkozik.

<sup>1</sup> Magyarság Néprajza<sup>2</sup>. III. 290. 1.



1. *Tréfás verbuválás.* Az irodalomban kevés emléke van, noha egyes mozzanatai különböző összefüggésben több helyen fellelhetők. A tréfás verbuválás szövegét néhány megjegyzéssel Papp László gyűjtéséből ismerjük.<sup>2</sup> Magam eddig Kismarján, Váncsodon, Hosszúpályiban, Nyíraczádon gyűjtöttem teljes anyagot. Kiegészítő megfigyeléseket végeztem: Derecskén, Konyáron, Berettyóújfaluban, Pocsajban.

Elterjedésére nincsenek pontos adataink. A szokást nem ismerik minden községben Biharban sem. Elterjedése nem alkot összefüggő területet, csak szórványosan fordul elő. Éppen ennek köszönhető, hogy többféle változatban ismeretes. Leginkább lakodalmakban játszották éjjel után, néha reggel, amikor a lányok, asszonyok már hazamentek. De eljárták más táncalkalmakon is. Kismarjában, Váncsodon bálban is előadták, amikor a táncoló nép már kezdett unatkozni. Virágkorát kb. az I. világháború előtti évtizedekben élhette, de még az 1930-as években is felbukkant. Ma sehol sem táncolják, csak az idősek emlékezetében él.

A tréfás verbuválás három jól elkülöníthető részre tagolódik. I. a toborzás, II. a kiképzés, vagyis a legények körbe vonulgatása, III. a verbunkos tánc. A verbunkos teljes egészében az említett községek közül csak Kismarjában élt. Más helyeken a III. rész elmaradt, helyette rendes páros csárdást táncoltak.

A játék menete a következő: Egy legény, lakodalomban rendszerint a vőfély, vagy más, aki legjobban tudja a verbunkos szövegét, kiugrik középre és rigmusban felszólítja a legényeket, hogy álljanak be katonának. Ez a legény a „káplár”, más helyen „örmester” vagy „kapitány”, kezében seprűt (Váncsod), összecsavart törülközőt vagy nadrágszíjat (Kismarja) tart, ezzel leinti a zenekart és kezdi a rigmust:

*Kiszállt egy új vitéz Marsnak mezejére,  
Kard villog kezében, legénykéek végére!  
Segélj meg Jupiter, légy dolgom vezére,  
Szálljon áldás tőled mindnyájunk fejére.*

*Bölcs Jupiter, ki a földet igazgatod,  
Az égnek abroncsát alá- s fel forgatod,  
Mi az akaratom előre tudhatod,  
Hogy min igyekszem, azt is sajdíthatod.*

*Jön már a hideg tél, fű már komor szele,  
A török szultánnak most jött a levele.  
Ezért lett most szükség a sok katonára,  
Bizony háború is lesz, nem is sokára.*

A versmondó minden versszak végén megáll, seprűjével int a zenészeknek, hogy kezdjék el a nótát, és egy dallamot körbetáncol a szobában. Az utolsó szakasz után kezdi besorozni a katonákat. Megáll egy legény előtt, kezét fog vele és mondja:

<sup>2</sup> Papp László, Lakodalmi szokások Hosszúpályiban. Végh József, Táj- és népkutatás a középiskolában. Budapest, 1942. 185–207. l.

H. Bodnár Imre: Magyar verbunkos. Igaz M., Morvay P., Simon J. Népünk hagyományairól. Budapest, 1955. 114. l.



1. *Csapj fel tehát öcsém, add be a kezedet!  
Jó katona leszel, látom személyedet,  
Ne gondolkozz soká, ne törd a fejedet,  
Lénunggal megrakom mind a két zsebedet!*

Ezzel a megfogott legényt háta mögé állítja, int a zenészeknek s most már ketten táncolnak körbe a szobában. Így következik sorra összesen 13 legény. Mindegyiknél más-más rigmust szaval a káplár.

2. *Van már egy regutám, indulhatok táncba,  
Nem szedem homlokom, mint egy gatyát ráncba.  
Kiállhatok ezzel mindenkor a sáncra,  
Üsdd össze a bokád, kerekedj a táncra!*
3. *Van már két regutám, örülök szememben,  
Szeretném, ha te is esnél a kezembe!  
Én őrmester vagyok, úgy nézz a szemembe,  
Üsdd össze a bokád, állj be seregembe!*
4. *Csapj fel te is öcsém, látom elég nagy vagy  
Olyan nagy a fejed, mint egy jó kerékagy.  
Azért míg hordómba a csap belé nem fagy,  
Add ide a kezed, ha számítsz köztünk lenni hadnagy!*
5. *Csapj fel te is öcsém, látom ma nem ettél!  
Ki nem gondolhatnám, vajjon hol termettél?  
Talán napkeleten valahol születnél,  
A szerecsen színből nagyon bő színt vettél.*
6. *Derék legény vagy te, ékes termetedbe,  
Fűzfakard illene, látom, a kezedbe,  
Lapuból csinált süveg a fejedbe,  
De régen kereslek, még most jutsz az eszembe!*
7. *Hát te öcsém, talán feleséged szánod,  
Azért nem adsz kezét? hidd el, meg is bánod!  
Csapj fel azért, ha van bátorságod,  
Vagy mond el szaporán, mi a kívánságod?*
8. *Hát te öcsém, mért bújsz a szegletbe?  
De régen kereslek, most jusz az eszembe!  
Gyere te is közénk, ne húzd ki magadat,  
Ne sajnáld megnyitni a pénzes bukszádat!*
9. *Csapj fel pajtás katonának!  
Jobb dógod lesz, mint apádnak,  
Se nem kaszálsz, se nem kapálsz,  
Csak a kaszárnnyában sétálsz!*
10. *Katonának kutya baja,  
Van mit enni, inni.  
Hogyne volna, öt napra jár  
Tizennégy garas, két krajcár!*



11. *Minden harmadnapra strázsálsz,  
Akkor is csak két órát állsz,  
Ha hideg van is, meg nem fagysz,  
Ott a körmöd, belefújhatsz.*
12. *Tisztogatnod sem igen kell,  
Minek is bajlódnál ezzel,  
Hogyha poros a nadrágod,  
Kiporolja a káplárod.*
13. *Vagy nyerek, vagy vesztek, szerencsét próbálok,  
Még egy derék legényt közénk verbuválok.  
De ha kezet nem ad, ugyan mit csinálok,  
Bizony haragomban csalántot kaszálok.*

Mikor együtt van a verbunk, vagyis egymás mögött áll a tizenhárom legény, még egyszer körbetáncolnak úgy, hogy a reguták utánozni próbálják a káplárnak a táncát. A káplár ezután újra rigmusba kezd:

*Vagyunk már vitézek, mindnyájan látjátok,  
Tudom okosságom ugyan csodáljátok.  
De ha még ezután táncomat látjátok,  
A nagy kacagástól szétszakad a szátok.*

Ekkor minden legény megfogja az előtte állónak a derekát, megszólal a zene, kezdenek körbetáncolni. Közben a káplár a seprével az utolsót mindig igyekszik megütni. Ennek következtében a sor kigyóvonásban ide-oda csavarodik, így bár a zene szól, a táncfigurák elkenődnek. Legtöbb legény nem is nagyon tudja utánozni a káplár kimért motívumait, csak ugrál jobbra, balra. A körbetáncolás motívumai egyszerű jobbra-balra ugrásokból és cifra-variációkból tevődnek össze.<sup>3</sup>

A verbuválásnak ez a második része Kismarjában jóval hosszabb ideig tart. Itt a legények nem fogózkodnak össze, hanem hátratett kézzel követik a káplárt, aki éberén figyeli a táncosok minden mozdulatát, s aki a sorból kilóg vagy a figurát eltéveszti, arra szigorúan lecsap az összecsavart törülköző. Több községben a táncnak ezt a részét külön hangszeres zenére táncolták. A dallam egyik variációját sikerült felvenni Hajdubagosról *Papp Imre* helybeli lakos előadása alapján.<sup>4</sup> A káplár aztán igyekszik nevetségessé tenni a táncot. Felugrik a székre, átbújik az asztal alatt, a kemence körül, kitáncol az udvarra, az istállóba, átbújik a ló hasa alatt, betáncolja az udvar minden zegét-zugát, körültáncolja az üstöt, ahol a vacsora főtt, felborogatja az edényeket, amiért a szakácsasszonyok a legényeket seprűzik meg, megcsókolja az udvaron ólálkodó öreg cigányasszonyt, átmászik a szekéren, a szekér alatt,

<sup>3</sup> A váncsodi verbuválás szövegét elmondta: *Bodnár Sándor*, 74 éves, 1957-ben, a körbetáncolást bemutatta: *id. Bodnár Imre*, 72 éves váncsodi lakos, 1956-ban. A táncot filmrevette *Varga Gyula*. Eredetije a Népművelési Intézetben. A körbetáncolást filmrevettük még Kismarjában 1950-ben. Táncolták *B. Tóth Imre* 50 éves és *Telegdi Imre* 49 éves kismarjai lakosok. Ezenkívül filmrevéve még *Márton József* 48 éves kismarjai lakos tánca. A filmek részben *Varga Gyula*, részben a Népművelési Intézet tulajdonában.

<sup>4</sup> Ld. a 110. lapon. Magnetofonra felvette: *Béres András*, lejegyezte *Varga Gyula*.



fejét beveri az ajtófélbe stb., stb. A legényeknek természetesen mindezt utána kell csinálni. Ha valaki nem pontosan csinálja, vagy vonakodik, rögtön működésbe lép az összecsavart törülköző.<sup>5</sup> Közben a tánc egy percre sem áll meg. A zenekar mindig követi a táncolókat. Az 1930-as években Kismarján

### Tréfás verbuválás



egy bál alkalmával a káplár még a nadrágját is levetette. Így a legények egy szál gatyában járták végig a táncot. Persze erre csak hajnalban került sor, amikor a lányok már hazamentek. Konyáron magam is részt vettem egy verbunkosban, ahol a táncnak ez a része, vagyis a körbevonulgatás közel másfél óráig tartott. (Itt a vezető káplár *Kuruc Sándor* kb. 50 éves konyári lakos volt.) A vándorlás után következik a verbunkos harmadik része. A táncosok a káplár vezetésével visszatérnek a tánchelyiségbe, kört alakítanak és következik az esketés. Váncsodon előbb itt is rigmust mond a káplár :

<sup>5</sup> Hasonló jelenetet ír le *Arany János* Darutánc néven a *Magyar Nyelvőr* 1868. 412. 1. Idézi: *Réthei Prikkel Marián*, *A Magyarság táncai*, Budapest, 1924. 128. 1.



*Már most ti szép ifjak, kik kezet adtatok,  
E háznépnek mindent hiven szolgálatok.  
Kiváltképpen nekem szavam fogadjátok,  
A hitnek formáját majd eképpen mondjátok!*

*Már most minden legény essen le térdére,  
Nyujtsa fel az ujját, esküdjön fejére,  
Hogy őrmesterjének lesz segítségére,  
Mondjanak ámment kérem ennek a végére!*

A legények körbe letérdelnek és a káplár után mondják az esküt :

„Az erdőbe, a mezőbe, valamennyi fa egyenes, ugyanannyi görbe. A szarkába, a tarkába valamennyi toll fehér, ugyanannyi fekete. Van egy kerek erdő. Abban az erdőben egy nagy fa. Abba a fába van egy odu. Abban az oduban van egy madár. Az a madár olyan madár, hogy ássa ki a szemit, aki nem fogadja őrmesterje szavát”.<sup>6</sup> Az esketés után egyes helyeken, pl. Váncsodon, Hajdubagason, Berettyóújfaluban még egy kört táncolnak, majd fognak maguknak lányt és rendes páros csárdást táncolnak. Nyíracsádon a körbetáncolás után a legények lefeküsznek a földre, talán a csatában való elesést szimbolizálva. Kismarjában azonban ekkor következik a játék leg-virtuózabb része. A legények a káplár vezetésével „befordulnak”, azaz egymással szembeállva kört formálnak és kezdődik a tulajdonképpeni verbunkos tánc, vagy „magyar verbunkos”. A kör közepére tányért tesznek és ebbe gyűjtik a táncosok a zenészeknek szánt pénzt. (Más helyen a verbunkos befejezése után a zenészek részére egyszerűen tányéroznak). A kívülállók megpróbálják a pénzt ellopni a kör közepéről. A táncolók ezt igyekeznek megakadályozni, tehát a tánc ezen részének is van bizonyos humoros jellege. Néha üvegeket is raknak le a legények maguk közé és azok közt táncolnak. Aki egy üveget feldönt, az köteles az összes üveget megtölteni borral. A végén az üvegek tartalmát közösen megisszák. A verbunkos néha valóságos táncversennyé alakul. Kismarjában több alkalommal addig járták, amíg csak egy-két legény maradt bent a karéjban (körben). Ezek lettek a győztesek, akiket az egész közösség megbecsült. Kismarján igen jó táncosok voltak B. Nagy Károly (80 éves), Kun Gyula (72 éves), Janó István (70 éves) és mások.

A tánc motívumai láblengetős, cifra és bokázó variációkból épülnek fel. Igen gyakoriak a csapások. Ezeknek is főként két típusa. Az egyik kimért, negyed értékű csizmaszárutésekből, másik nyolcad értékű, aprózó jellegű combcsizmaszárutésekből áll. Ezek a variációk sokkal szélesebb körben el vannak terjedve, mint maga a verbuválás szokása. A mai Bihar megye déli csücskétől Nyíracsádig, sőt Tiszapolgárig csaknem minden községben előkerültek, leginkább mint táncekezdő vőfélytáncok. (Magam Kismarján, Konyáron, Pocsajban, Derecskén, Berettyóújfaluban, Nádudvaron, Nyíracsádon gyűjtöttem szinte teljesen azonos variációkat, de Bérés András és mások gyűjtéséből ismeretesek még Balmazújvároson, Tiszapolgáron [Gönyey Sándor gyűjtése<sup>7</sup>] és más helyeken.)

Jellemző, hogy azokban a községekben, ahol a verbuválásból a befejezőtánc elmaradt, magát a táncot alig egy-két ember tudta. A többi legény csak

<sup>6</sup> Az eskü szövege szinte szószerint egyezik Papp László hosszúpályi gyűjtésével. Papp László, i. m. 188. l.

<sup>7</sup> Vö. Ébner Sándor: Tiszapolgári csapásolás. Népünk és Nyelvünk IV. (1932) 77. l.



primitív módon próbálta utánózni a kiváló táncos káplárt. Kismarján ezzel szemben egész sor jótáncos legényre volt szükség, akik a befejezőrészre képesek voltak végigtáncolni. Mert míg az első és második rész, tehát a verbuválás és vonulgatás itt is tréfás jellegű volt, a befejezőrész a tréfa mellett a táncos és néző számára komoly művészi élményt jelentett.<sup>8</sup>

A verbunkos minden kétséget kizáróan a XVIII–XIX. sz-i katonafogás emlékét őrzi. A verbuválás emléke és néha tragikus következménye olyan mély nyomot hagyott az emberek lelkében, hogy teátrális részévé vált falusi társasösszejöveteleinknek, elsősorban a lakodalmaknak. Emlékét az idősebb generáció híven őrzi. Egyesek 48-as hagyományokra hivatkoznak.<sup>9</sup> Azt tartják, hogy 1848-ban *Kossuth* Lajos számára ezzel a tánccal verbuváltak katonákat. Ennek azonban valószínű történelmi alapja nincs, hisz maga a verbuválás sokkal régibb és sokkal általánosabb volt, minthogy a szabadságharc egyetlen esztendejéhez fűzhetnénk. Lehetséges, hogy maga a verbuválás szövege is ebből az időből származik. Ezt támasztja alá az eposz-szerű kezdés, Jupiterre, Marsra való hivatkozás, amely bizonyára nem népi eredetű. Nem is tudták sokan sohasem ezt a szöveget. Az adatközlők egyhangú véleménye szerint mindig csak egy-két ember tudta a faluban. Ettől aztán fiatalabbak leírták, és mikor az öreg kidőlt a sorból, akkor fiatalabb folytatta. A verbuválás szövege tehát nem is annyira szájhagyomány formájában, mint inkább kézirat formájában hagyományozódott. Ennek köszönhető az idegenből vett formák csökönyös továbbélése. A közölt szövegben a 9. versszakról kezdve az eredeti szöveg megszakad és helyette a jól ismert verbuváló népdal (Csapj fel pajtás katonának!) variációja következik.

Ebben a játékban kétségtelenül a táncos elem van túlsúlyban, de az egésznek van dramatikus felépítése. Igen érdekes a katonává fogadás ceremóniájának megtáncolása. A hosszú, mókás vonulgatások, ugrálások a kiképzés sok-sok keserű-humoros emlékét idézik fel. Az újonc csetlését, botlását, a kiképzőaltiszt civilben komikusan ható szigorúságát, majd a befejező kőrtánc a katonává érett legények virtuóz hetykeségét. Ha valaki koreográfus szemmel nézi végig az ilyen verbuválást, a humoros külső mögött egy szépen felépített drámát láthat meg. Különösen ha a nyíracádi befejezésre gondolunk. Természetesen ez a dráma csak a saját korában volt igazán közérthető valóság, a mai néző számára alig marad más belőle, mint a humor. A verbuválás esetében ugyanaz történhetett, ami más szokásoknál is törvényszerűen be szokott következni: a társadalom fejlődésével a közösség szemléletmódja, igénye is változik, így a szokás elveszti aktualitását és vagy elpusztul, vagy más funkciókban él tovább. Ez történt többek közt a középkor templomi misztériumaiból profanizálódott betlehemesjátékok esetében is, mint-hogy a betlehemezés sok helyen ma már szinte teljesen elvesztette vallásos funkcióját s teljes egészében profán, mulattató, pénzszerző játékká alakult át.


Az a tény, hogy a verbunkos motívumai jóval szélesebb körben el vannak terjedve, mint a verbuválás szokása, egyben azt is bizonyítja, hogy a verbunkosok valószínűleg a történelmi időkben is a néptáncokból táplálkoztak s ha hoztak is be idegen elemeket, zömükben mégis a magyar nép által általánosan ismert, hagyományos elemekből épültek fel.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> *Krucsó* Mária, 80 éves debreceni lakos, volt kismarjai óvónő közlése.

<sup>9</sup> *B. Nagy* Károly, Kismarja és *Bodnár* Sándor, Váncsod.

<sup>10</sup> *Vö. Réthei Pirkkel* Marián, i. m. 166–168. l., és *Morvay* Péter, Verbunktáncaink kialakulása. *Lugossy* Emma, 39 verbunktánc. Budapest, 1954. 7–17. l.



2. *Kaszálás*. Elterjedésére nincsenek adataim. Kismarjában az I. világháború előtt gyakran játszották. Főként lakodalmi szokás volt, de téli estézéseken, az ún. „cuharé”-ban vagy „ricsaj”-ban is előkerült. Minden esetben leánytársaságban. A játék menete a következő: A legények egy vezető, az ún. „első kaszás” után libasorban beugrálnak (páros lábon, teljes talpon kissé hajlított térdekkel előre terpeszbe ugrik, miközben a test nyolcadot fordul balra, a jobb kéz a test előtt olyan tartásban, mintha a lábak közt átdugott botot fogna, balkéz hátul, mintha a bot másik végét fogná. ♪ + lómhán helyben ugrás ♪ + folytatva ellenkezőleg, a kéz is cserél ♪) majd ugyanezzel kört alakítanak. Mikor a kör kész, az első kaszás felegyenesedik, bal kezét csípőre teszi s jobb kézzel a balkéz mellől kirántja a képzeletbeli kaszakövet. Ugyanezt teszi a többi legény is, közben a kaszakó sűrűlő hangját utánozzák (ss!), majd jobbkézzel fenni kezdik a kaszát, amelyet a szemmagasságban, vízszintesen maguk elé tartott bal kéz jelképez. Két-három taktusnyi ideig tart a fenés, majd a vezető intésére újra a magasba lendül a jobbkéz és gyors mozdulattal a fenőtokba csúsztatják a nemlétező kaszakövet. Ekkor kezdődik a kaszálás. Jobb-bal-lábbal menetirányba előrelépnek  + a fej fölött taps ♪ + két tenyérrel megütik a két csizmaszárat ♪ + a kaszálás mozdulatát utánozva, nyújtott, páros karral vízszintesen, lendülettel balra csapnak ♪ + folytatva, kb. 8–10-szer. Ekkor a vezető gyorsan lecsapja a kalapját középre és azt kiáltja: „Fürjet fogtam!” A legények most csomóba tömörülnek, lesik az első kaszást, aki úgy tesz, mintha a kalap alól ki akarná venni a fürjet. A kalap alatt azonban nincs semmi. Erre csalódottan kijelenti: „Elrepült!”, mire a legények szétugrálnak és keresik a fürjet, hol másutt, mint a lányok szoknyája alatt. Nagy visongás, kavargás, amelynek rendszertánc a vége (páros csárdás). Ebben a játékban sem zene, sem szöveges kíséret nincs. A legények táncos mozdulatokkal utánozzák a kaszálást, amelynek csattanója a fürjfogás.

Igen tanulságos a kaszálásban a munka megtáncolása. Kínai, Szovjet együtteseknél láttunk munkatáncokat (kapálás, cipósütés, teaszedés stb.), s nem gondoltunk arra, hogy egyes munkafolyamatok nálunk is öltenek táncos formát, csak ezek tanulmányozására eddig nem fordítottunk elég gondot. (Ilyen pl. az elszórt adatokból ismert cséptánc, a bodnártánc egyes részei, a „hogy veti el a paraszt” kezdetű, német eredetű mimikus kísérettel előadott dal, susztertánc stb.) A Kaszálás azonban a munkafolyamat megtáncolása mellett tematikus értelmet is kap. A legények itt előre kigondolt cselekményt táncolnak meg. Így már a bejövés erotikus mozgásától kezdve benne van a játékban a befejezés pajzansága. Már a bejövés pillanatában sejteni lehet, hogy az egész kaszálási ceremónia mögött valami távolabbi cél lappang, s ezért a halálosan komoly arcok, az izzasztóan kemény munka, a kaszálás megtáncolásának minden mozdulatában ott bujkál a kirobbanásra készülő huncutság; a fürjfogás. Tehát itt a mozdulatokban ugyanaz a dramaturgiai felépítés érződik, amely más, nem táncos jellegű játékban vagy szövegben is megvan.

A kaszálás szokását ma már szinte teljesen elfelejtették, csak néhány öreg emlékezetében él még.<sup>11</sup>

3. *Szentjános megsíratása*. Az országosan ismert halottas játékoknak egy érdekes változata, amelyben a hajdani legényavatásnak tréfás csökevényével is találkozunk. A játék ismeretes Nádudvaron, némi eltéréssel Kismarján. Ezt is rendszerint lakodalomban játszották, de téli estézéseken,

<sup>11</sup> Elmondta és bemutatta B. Nagy Károly, kismarjai lakos, 80 éves.



cuhárekban is előkerül.<sup>12</sup> Kismarjában eljátszották néha a szőlőskertben is, szüret után borozgatás közben, esetleg a korcsmában. Itt rendszerint azt siratták el, aki már berúgott. Lakodalmakban éjfél után, néha csak hajnalban kerül rá a sor. A játék menete a következő: Egy legény halottnak tettei magát, mire barátai fehér lepedővel letakarva behozzák középre, leteszik a földre, majd körüljárják és siratják. Másik papnak öltözik fel, vállára lepedőt, pokrócot vagy ágyterítőt takar, kezébe fakanalat, rossz fazekat, kanáltartót vagy más tárgyat vesz, amikor ezzel kolompol, az azt jelenti, hogy szólni kíván, tehát addig a sirást hagyják abba a többiek. A pap elmondja a búcsúztatót és az imát. Szövege mindkettőnek közölhetetlen.<sup>13</sup> A halott mellé volt felesége — asszonynak öltözött fiú — is bejön s drasztikus mozdulatok közepette siratja az urát. Néha a búcsúztató szöveg közben a pap is biztatja: „Sirasd Boris, sirasd!” Mikor a pap befejezte búcsúztatóját lassú, méltóságos lépésekkel végigmegy a halott fölött úgy, hogy a halott a lába között marad. A többiek valami temetési éneket dúdolnak, majd megindulnak a pap után. Előbb átugrálják a halottat, majd kezdik körbejárni, de úgy, hogy közben mindig a halott fölött haladnak át. Végtelen sorban haladnak így a legények körbe-körbe. Nagy bánatukban mindjobban előrehajolnak. Némelyik már szinte orrával érinti a halott hasát, van aki szinte megcsókolja a halottat, másik csaknem ráfekszik. A siratók keze mindvégig hátul van, csak mikor előre hajolnak a halottra, teszik le néha a földre, hogy ezzel támaszkodjanak. Egyszer aztán a halott hirtelen feltámad s aki éppen fölötté halad el, annak a nyakát elkapja, gáncsot vet neki, a többiek pedig a nézők derültsége közepette jól elverik a póruljárt fiút. Természetesen a fiatalabb legénykéket szokták így elkapni. Ez is bizonyítja, hogy a legénysorba törésnek a legényavatásnak egyik tréfás változatával állunk szemben. Ez a játék csak részben tekinthető táncos szokásnak, de a halottsiratás érdekes, mozdulatokkal kifejezett része a játéknak. A játékhoz az említett helyeken külön dallamot nem ismernek, de a mozgás, különösen a körbejárás ritmikus tagolása azt bizonyítja, hogy valamikor énekeltek is hozzá és arra járták körbe a halottat.

A halottastáncok egykor talán temetkezési szertartások lehettek.<sup>14</sup> Érdekes, hogy itt csupán a papnak van szöveges szerepe, a többiek magát a siratást táncos mozdulatokkal fejezik ki. Amilyen komikus és trágár a halottbúcsúztató szöveg, ugyanolyan komikus, szellemes a búcsúztatólegények körbe-körbe járása a halott fölött, amint némelyik megcsókolja, másik ráfekszik, harmadik a halott fejét igazítja stb. A siratók arca és kézmozdulatai, de egész mozgáskészlete nem hagy kétségben affelől, hogy ebből a komolykodó körbejárásból valami csattanónak kell kisülni. Így nyer a játék dramatikus felépítettségét.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> A *cuharé, ricsaj, dübögő* olyan táncalkalmak, amikor téli estéken a lányos házaknál a fiúk, lányok összegyűlekeznek és vidám nótázás, tánc és játék közben töltik el az időt. Cigányzenészek ilyen helyeken nem vesznek részt, csak nótaszóra vagy citerára táncolnak. Vidékünkön régebben csaknem minden legény tudott citerázni. A citera ma is igen elterjedt népi hangszer.

<sup>13</sup> Egy bihari halottbúcsúztató szöveget és dallamot csaknem teljes egészében közöl a Magyar Népzene Tára III/b. kötet, *Zagya* László sárrétudvari gyűjtéséből, Budapest, 1956. 107–110. 1-on.

<sup>14</sup> Vö.: *Morvay* Péter, A templomkertben, temetőben és halotti toron való táncolás s a halottasjáték népszokásához. *Ethn.* LXII (1951) 73–82. l., valamint az itt közölt irodalmat.

<sup>15</sup> A játékot elmondta és bemutatta: *Végh* Bálint 74 éves nádudvari lakos. A szöveget rajta kívül még *Gencsi* Sándor 65 éves kismarjai lakos.



Az efféle játékok, dramatikus táncok más vidékeken is szépszámmal teremnek. Bizonyára Biharból is fog még előkerülni több ilyen játék. Különböző vidékünkön is ismeretes még a közleményekből és színpadi előadásokból jólismert, ún. *lovásár*, amikor a gazda lóháton belovagol. (A lovat két fiú alakítja, egyik a másinak a derekát fogja. Az első kissé előrehajol, kezében egy botot tart, amelyen egy cserépkorsó van, ez a ló feje, az egész lovat pedig ágyterítővel vagy pokróccal letakarják.) A lovat a gazda ide-oda táncoltatja, majd leszáll róla és árulja. Akad is vevő, de semmiképpen nem adja meg azt az árat, amit a gazda kér. Mondja a vevő, hogy mutassa meg a ló fogát, jár-tassa meg. A gazda fel is ül lovára, újra körbetáncoltatja, de a vevő csak nem adja meg a kért összeget, mire a gazda kijelenti, hogy inkább agyonüti a lovát, mintsem elkótyavetyélje. Erre furkósbotjával főbeüti a lovat, a cserépkannafej széttörik, a ló összeesik, a gazda pedig a közben szétváló két fiú közé a földre esik, a nézők nagy derűtségére. Ez is lakodalmi játék. Kismarjában ezelőtt kb. 20–30 évvel játszották utoljára. Ma csak az emléke maradt fenn. Ugyancsak ismert a *gólyásjáték*, amikor lakodalmakon egy fiú gólyának öltözve belépeget — néha drasztikus szövegű nóta kíséretében — s a menyasszonyt igyekszik szégyenbe hozni, amikor hosszú csőrével jobbról, balról megcsipkedi, miközben a vendégek maró megjegyzésekkel kísérik: „Úgy látszik, már a keresztelőt is ellakhatjuk, itt a gólya. Eléggé elterjedt volt a *kecskejáték* is, amikor téli estéken, régebben fonóházakban egy legény kecskének felöltözve tréfás ugrabugrálással szórakoztatta a munkálkodó lányokat. Ezekben a játékokban azonban kevésbé találunk dramatikus, szervezett felépítést. Táncoknak se nevezhetők, hiszen leginkább pantomimszerű mozdulatokból szövődnek össze, így jelen cikkemben nem foglalkozom velük részletesebben.

Véleményem szerint az ilyen dramatikus-táncos játékoknak a tanulmányozása nagy segítségére lehet a táncfeldolgozóknak, mert csak ezek ismeretében lehetséges tematikus táncokat a népi karakter, a népi formanyelv törvényszerűségei szerint megoldani. Ezek a játékok azt bizonyítják, hogy van tematikus tánc az eredeti néphagyományban is. Természetesen, ezeket éppenúgy nem lehet szolgai másolással színpadra vinni, mint az egyszerű lírai táncokat vagy csárdásokat. Színpadravitelükben nem nélkülözhető az alkotó fantázia, vagyis a művész tudományos alapokra épülő bátor kezdeményezése, alkotókészsége.

## LES DANSES DRAMATIQUES ET JOUÉES DE BIHAR

par Gy. Varga

Nous connaissons en Hongrie bon nombre de jeux dansés qui ont une trame, une charpente dramatique. Il est donc important que nos coutumes populaires soient examinées dans l'interdépendance de l'action, du texte, de la musique et de la pantomime. Outre de données sommaires, l'article se propose tout juste d'amorcer ces problèmes.

Les jeux présentés par l'article sont :

A. Le Recrutement Facétieux. — Il est connu sporadiquement dans tout le pays et également dans la région de Bihar. Les gars le jouaient de préférence dans les nocés après minuit. L'apogée de sa popularité se situait avant la première guerre mondiale, mais on en retrouve les traces même après 1930. Aujourd'hui seuls les vieux s'en rappellent. Le Recrutement Facétieux se divise en trois parties distinctes. Premièrement le *recrutement* proprement dit, quand un gars qui représente le caporal, le sergent ou



le capitaine recrute 12—13 jeunes hommes au cours de danses et de chants pleins de verve. Deuxièmement *l'instruction militaire* : le caporal enseigne l'ordre et les règles militaires aux recrues. Enfin troisièmement *la danse verbunk* (verbounque), quise termine, à Nyiracsád, d'une façon inattendue mais spirituelle, les gars se couchant par terre et mimant qu'ils sont tombés au champ d'honneur. Dans ce jeu la danse est prépondérante, mais on reconnaît clairement la construction dramatique.

B. Le Fauchage. — Ancienne coutume nuptiale de Kismajor, mais en vogue à d'autres réunions et occasions. Les gars mimaient les mouvements de la faux, la capture de cailles et effrayaient les filles. Dans ce jeu il est intéressant de noter l'évocation des mouvements de travail et la construction dramatique de tous les mouvements depuis le commencement nettement érotique jusqu'à l'astuce finale.

C. Les Pleureurs de Saint-Jean. — Une variante des jeux mortuaires connus dans tout le pays. On y retrouve les vestiges de l'ancienne initiation des adolescents : les gars font tenir un de leurs jeunes compagnons par le mort «ressuscité» et le rossent copieusement.

On a pu noter dans le département de Bihar plusieurs jeux dansés, dont la trame dramatique est moins évidente et importante. Tels : La Vente des Chevaux, Le Jeu de la Cigogne, Le Jeu de la Chèvre et le Jeu Tourka des roumains du village de Méhkerék. L'étude des danses dramatiques et jouées peut permettre d'utiles et instructives idées et trouvailles aux chorégraphes.



## TÁNCALKALMAK ÉS TÁNCOS SZOKÁSOK LŐRINCÉVÉN

Írta : Karsai Zsigmond<sup>1</sup>

Lőrineréve (Erdély) Alsó-Fehér m. nagyenyedi járásában található. Kicsi falu a Maros partján. Románokkal vegyesen lakott vidék ez. Az egymás-mellett fekvő falvak lakói nemzetiségre nézve majdnem felesek. Van azért egy-két tiszta lakosú falu magyarban és románban is, mint pl. Magyarlapád és Bece, vagy románban Megykerék, Pacalka, Béd. Foglalkozásra nézve e falvak lakói földművesek. Szőlő- és konyhakerti növények termesztésével is foglalkoznak. Szarvasmarha- és juh-állományuk gazdag. Két hegyvonulat között a Maros mellett és két város Tövis és Nagyenyed között terül el ez a vidék. A városok a legújabb ideig nem tudtak hatni a falvakra polgárosult formáikkal. Ennek köszönhető, hogy majdnem mai napig is úgy megőrizték hagyományait, szokásait, mind öltözkében, mind beszédben és táncban.

Az alábbiakban főleg a táncal kapcsolatos módokra és szokásokra akarok kitérni. Mivel e falvakban még manapságig is csak egy-két helyen van villany, rádió is nagyon ritka helyen akad. Mozi meg egyáltalán nincs. A sport semmiféle formában nem jelentkezett, hacsak a fiatalok játékait, vagy táncait nem lehet annak mondani. Éppen ezért a tánc kellett, hogy az összes szórakozási alkalmakat pótolja. És valóban, mert íme, a falu életében a tánc hely az, ahol a falu nagy része gyülekezik: gyerekek, legények, lányok, fiatal házaspárok, de még az öregebbek is, ha nem is mindenki táncol mindig (a fiatalok kivételével), de gyönyörködnek a táncban. A táncban történnek megfigyelni valók is, amik nem érdektelenek az idősebbeknek sem. Pl., hogy alakul ki a versengés egy leányért, vagy az idegen fiúk különben táncolnak-e, mint a falusiak? És, hát majdnem mindenki érintve van személyesen, valamelyik fiú vagy leány által. Főleg a vasárnapi táncok a népesek, amikor a románokkal együtt folyik a tánc. Egész színes tarka sereg verődik össze ilyen alkalmakkor. A heti nehéz napok után itt felfrissül az ember. Még az idősebbek is szívesen eltáncolnak egy-két párat.<sup>2</sup> A táncolás majdnem mindenkinek a vérében van. Olyan ember nem is volt, aki ne táncolta volna a csárdást. A *pontozót*, e vidék nevezetes legénytáncát — melyről alább még

<sup>1</sup> A szerző Budapest környékén lakó fiatal festőművész, maga is Lőrineréve szülötte. 22 éves koráig szülőfalujában, az ottani fiatalság életét élte. Így amit leír, azt át is élte, s írása emellett ma már nemcsak élmény-émlék, hanem a néprajzi érdeklődésű művészember újabb megfigyelésekkel kiegészített tudatos visszaemlékezése. Karsai tehát ez írásában egyszerre néprajzi adatszolgáltató s ugyanakkor néprajzi gyűjtő is. Közlése egyrészt hiteles anyag, másfelől gazdag, átél, belülről látott részletekben. Előadása a lőrinerévei néprajz sok elemét megőrizte. Írásának nagy értéke, hogy egy falunak a mai Magyarország területén már meg nem található gazdagságú és elevenségű táncagyományát mutatja be. Leírása legénykorára, az 1930-as évekre vonatkozik. (Szerk.)

<sup>2</sup> Magyaroztatát ld. alább a 125. lapon.



szó esik<sup>2/a</sup> — már kevesebben tudták, de az elég szégyen is volt. A táncolást a lőrincréviek éppen azért egész kiskorukban kezdik. A kis gyermekeket már a bölcsőben állítgatják és ezt mondogatják nekik: „Tánci baba, tánci”, vagy „Tánci, tánci, kalabánci”. Ha már nagyobb a gyerek, akkor térdre ültetik és ütemesen ringatják, közben mondják:

„Gyi Tardára, Kalazsvára,<sup>3</sup>  
Hazaérünk vacsarára,  
Gyi, gyi, gyi, gyi, gyi, gyi, gyi!”

Vagy:

„Gyi Tardára karosszéken,  
Majd ott leszünk Marosszéken!”

A nagyobbacska gyerek már a táncban is ott leskelődik, a nagy legények lábai között kukucskál a középen táncolóra, hogy az hogyan csavargatja, meg veri a lábaszárát. Otthon aztán ő is csinálgatja. Amikor már iskolába jár, ottani pajtásaitól, szomszédgyerekektől is tanul egy-két figurát. A legjobb táncolási hely a pajta (istálló) a szénaboglyák megett, ahol a szomszéd fiúkkal a legújabban ellesett pontozó-figurákat gyakorolják. Tanulják még a pontozót ősszel a tehenek, tavasszal a juhok legeltetésénél és még sok más alkalommal. A kisleányok a libák őrzésénél, és még ahol lehetőség van rá, tanulják a csárdást. Mire eléri a lányok a 14., fiúk a 15–16. évet, már mindegyiknek tudni kell táncolni. Hogy nyilvánosan cigánymuzsikára táncolhassanak a kicsik, azért minden karácsonykor ők is csinálnak ún. „kicsi tánc”-ot. Akár-csak a felnőtt fiatalságnál, náluk is vannak *kezesek*, akik a cigányt fogadják, a pénzt beszedik és vigyáznak a rendre. *Pontoznak* és csárdást táncolnak. Ez a tánc csak délutántól tart estig, de már itt is kilátszik a jó táncos. Itt még nem szégyen, ha valaki nem tud jól táncolni. Ez azután igyekszik többet gyakorolni, hogy amikor rákerül a sor, konfirmálás után, mert akkor már legény és leány számba megy, táncolni tudjon. Mert, ha már bekerült a nagyok közé és még nem tud egészen jól táncolni, ott megkiáltozzák neki, hogy:

„Aki nem tud táncolni,  
Menjen haza aludni!”

A másik visszakiáltja:

„Lám én tudok táncolni,  
Ittmaradok mulatni!”

Kellemetlen volt, ha valaki nem tudott táncolni, már csak azért is, mert vásárnapokon szokás volt vidékre (szomszéd faluba) eljárni a *táncba*, és ott ismerkedni leányokkal, legényekkel. És ha ott egy legénynek adtak volna leányt táncolni, szégyen lett volna azt mondani, hogy nem tud. Minden szomszéd faluban tudták táncolni a csárdást és a pontozót. De Lapád és Bece volt az a két falu, ahol táncban vetekedtek a lőrincréviekkel.

Egyszer Becéből jöttek vagy tízen legények Lőrincrévére és volt köztük egy, aki nem tudott táncolni. A többiek mind táncoltak, csak egyedül ő ült a padon az asszonyok között. Mint kisgyermekek kineveltük, hogy ott ül, pedig ügyes, szép szál legény volt, mégis este nem kapott leányt, mert nem akart egy leány sem beszélni vele, mivel, hogy táncolni nem tudott. A lányok

<sup>2/a</sup> Ld. a 119. lapon közölt rajzokat, valamint a pontozó táncírást lejegyzését *Lugossy Emma* tanulmányában a 48. lapon. (Szerk.)

<sup>3</sup> Tordára, Kolozsvára.



is azokat a legényeket kedvelték inkább, akik szépen tudtak táncolni, énekelni és jóbeszédűek voltak. A felnőtt legények számára jó táncgyakorló alkalom adódott a kántálás<sup>4</sup> tanulása alatt, ami kb. december elsejével kezdődik és karácsony estig tart, majdnem minden este. Itt tanulták el a legjobb táncosoktól a pontozás egy-egy újabb figuráját.

Lőrincrévén a táncmulatságot általában csak *táncnak* nevezik.

A legnevezetesebb táncmulatságok a nagyünnepek alkalmával (karácsonykor, újévkor, húsvétkor és pünkösdkor) tartott *táncok*. Ezek az ünnepek (újév kivételével) mind háromnaposak, s az ünnep mind a három napján tartanak táncot. Újévkor s a nagyünnepek másod- és harmadnapján már kora délután, két óraker kezdődik a tánc. A vacsora félbeszakítja a mulatozást, de vacsora után tovább folytatódik a tánc, egészen reggelig. Karácsony első napján később kezdődik a mulatság, mert a délutáni templomozásig tilos a tánc. Ezeken az ünnepi táncokon a házasok is sokat táncolnak. Délután és

este is ott vannak. Persze ők ez alatt az idő alatt nem táncolnak mindig, hanem isznak és énekelnek a tánchelyiséggel szomszédos szobában, ahol ilyenkor bort is árulnak a háziak.

A *bál* az a táncmulatság, amely műsoros előadással van egybekötve.

Ezt tél idején szokták megrendezni az iskolában. Itt „belépő”-t is kell fizetni. Egyébként rendezése ugyanúgy történik, ahogy azt a többi táncmulatságról később elmondom. A táncok sorrendje itt a résztvevő kívánságához igazodik. A *bál* lefolyásáról másutt már részletesen írtam, azért most bővebben nem szólok róla.<sup>5</sup>

A leggyakoribb táncalkalmak a rendes vásárnapi táncok. Ezek kb. húsvétól Szent Mihály napjáig vannak szokásban. Délután kezdődnek s naplementéig tartanak.

Tavasszal is tartanak táncot szombat-vásárnaponként este az utcában leányos ház előtt. Ez muzsikaszó nélkül megy végbe.

Egyes ünnepi szokások is táncal van egybekapcsolva: így a karácsony másod- és harmadnapján szokásos zenés-táncos köszöntő: az *istvánózás* és a *jánosozás*, valamint a hasonló lefolyású húsvét-másodnapi szokás. Ezek délelőtt, a templomozást megelőzően mennek végbe.

*Kalákás* táncokat is szoktak tartani, aratással, kútépítéssel, házcsinálással kapcsolatban. Ezek már félig-meddig zártkörű táncalkalomnak mondhatók.

Hasonlóan zártkörű táncmulatságok még az alábbiak:

<sup>4</sup> Énekes karácsonyi népszokás. Külön kisebb csoportokban járták a gyermekek és a *kislegények*, és külön együttes csoportban a *nagylegények*. A kántálást azért kellett hosszasan gyakorolni, mert a karácsonyi éneket a *kórus*, egy mélyhangú *kántoroló* és egy magashangú *sikondáló* váltakozva adta elő. Az éneklés befejeztével a táncrendező *kezes* mondta el *beköszöntőjét*. Az ajándékba kapott *formáskalácsokat* — melyeknek a cigányok fizetésénél is szerep jutott — a *zsákhordó* vagy a *számár* gyűjtötte.

<sup>5</sup> *Karsai Zsigmond*: A lőrincrévi bál. *Morvay Péter* stb. (szerk.): Népünk hagyományai 1956. Bp., 1956. 125. lap.





A fonókban szokásos farsangi táncok, melyeknél alkalmilag adódó hangszerre (furulyára, szájmuzsikára, citerára, harmónikára) ropják a táncot, valamint az ún. *fonókeresztelő*.

A családi eseményekhez fűződő táncos alkalmak, amilyenek a névnapok, a keresztelők, a *vendégségek* (lakodalmak), s a tulajdonképpeni *vendégséget* megelőző *mátkaság*, a vőfélypálca készítés, valamint az esküvő után tartott *nagyebéd*, amikor is az esküvőt követő vasárnap a leány szülei a násznagyékkal meglátogatják a leányukat.



Zártkörű táncalkalomnak mondható az ún. *juh-bemérés* is, amelyen csak az öregek, ill. a házások vesznek részt.

Nézzük ezeket az alkalmakat közelebbről.

Karácsony második- és harmadnapján délelőtti templomozás előtt szokásos az Istvánok és Jánosok köszöntése. Ilyenkor a legények együttesen, muzsikásokkal kísérve járják az utcákat, énekelve, egyik Istvántól a másikig. Elöl az idősebbek és a kezesek vállfogással összefogózva, négyen-öten egy sorban, utánuk a fiatalabbak hasonló formában és legvégén a muzsikások. A legények elkezdik a dalt és a cigányok ugyanazt húzzák. Az éneklés úgy történik, hogy a dallam négy sorából kettőt énekelnek és kettőn hallgatva mennek. Ez azért is van így, mert menetközben jobban tudnak lélegzetet venni, meg a daloknak úgyszólván minden sora ismétlődik. Hasonló módon énekelnek táncközben is. Házásokat nem köszöntenek, csak *maszületett* Istvánokat házaskorig. A legények a köszöntővers elhangzása után, amit a kezes, vagy a legidősebb legény mond el, háromszoros éljen kiáltás közben az Istvánt vagy Jánost megfogják — néha a fülénél, a hónaljánál is — s háromszor megemelik a földtől majdnem a padlásig. Azután a cigány rákezd, ha menyecskék vagy leányok vannak a háznál, akkor csárdást, ha nincsenek, úgy pontozót. Itt a köszöntőkben és az *öntözésen* történik meg az a kivételes eset, hogy a táncolótól elkéri a leányt vagy a menyecskét, hogy aki csak teheti, tiszteletét tegye egy-két forgással a szülők előtt is. Az egész ottlét alatt mindig táncol valaki. A többiek az asztal mögé leülnek és esznek kalácsot, isznak bort vagy pálinkát, ami már az asztalra van készítve. Inni mindenkinek kellett, ha csak egy pohárral is az ünnepelt egészségére. A kalácsból is illett egy-két szeletet megenni. Ha már ettek-ittak, elköszönnek, és már ahogy a házajtón kiérnek, megint elkezdnek énekelni. A cigány is kíséri őket. Az utcán nyakonfogózkodva mennek a másik Istvánig. A *jánosozás* is hasonló módon történik.



Ugyanilyen szokás a húsvéti öntözés. Ez másodnapján már kora reggel kezdődik. Ott is minden háznál köszöntőt mond a kezes vagy a legidősebb fiú. A köszöntő egy része így hangzik:

„Mert, ha meg nem öntjük ezen esztendőbe,  
Nem virágozik szépet, nektek jövőendőbe.”

Ezután megöntözik a leányt. Ez régebben sajtárból, hideg vízzel és *buszujok*-kal (balsalikom) történt. A buszujokat már ősszel, ha a kertbe megszáradt



leszedik, és a szobában a gerendára akasztják, így jószagot terjeszt a házban. Húsvétkor összekötik csokorba, jó szárasan, hogy egy jó nagy rózszaformát alkot, a szárát szépen összekötik, hogy egy jó marokfogás legyen. Ezt már előző este beleteszik egy sajtár vízbe, így reggelig a vizet is megszagósítja. Ezzel a szagosvízzel öntözik meg a leányokat. A kicsiknek csak a fejükre rázzák a buszujokból a vizet, amit tölcseres kelyheivel felvett. A nagyobb leányokat már egy egész sajtárral leöntik. A vizet mindig a legkisebb, de a legszemesebb legényke, a „vízhordó” viszi. Ma már kezd divatba jönni a „szagosvíz” is (rózsavíz). Ezen a köszöntésen a fiúk az öntözésért pirostojást kapnak, egy-egy háznál kb. nyolc-tíz darabot.

A farsangi táncok csak a fonókban esnek meg, akkor, amikor a *maszkurák* járnak. Van a faluban 4—5 fonó, ami kezdődik télen januárban és tart, amíg a farsang. Ide azután hetenként két-három alkalommal is eljárnak a maszkurák. Legények, leányok, menyecskek öltöznek fel legkülönbözőbb öltözetbe és járják a fonókat vidám, rögtönzött jelenetekkel. Van közöttük *vendégség*, kovácsok, cigányok, átutazók és éppen szülni akaró asszony. Ezeket mindig kísérik az után egy páran, hogy valaki le ne szakítsa ruhájukat, vagy álarcukat. Ha elérnek egy fonóhoz, egy-két legény bemegy a házba és megkéri, hogy eresszék be a maszkurákat. Elmondja, hogy kik vannak kint: átutazók, lakodalmások, vagy éppen, aminek öltözve vannak. A bentiek néha nem akarják mindjárt beengedni őket mivel, akik korábban jártak ott nem viselkedtek a legrendesebben. De a fiúk egyre hajtják, hogy ezek rendes emberek. Mert sok menyecske, asszony fél a maszkuráktól. A legtöbb esetben a maszkurák csak szépen táncolnak, mutogatnak, forgolódnak, beszélni nem szoktak. De azután vannak olyanok is, akik a szoknyájukat is felhúzzogatják és mutogatják, hogy milyen szép lábuk van. Persze az ilyen rendszerint férfi, nőnek öltözve. Azután meg akad olyan maszkura is, aki amikor felkéri a fonó menyecskét vagy leányt, tánc közben tapogatja, fogdossa, megszorítja és még az ágyra is feldobja. Ott meg *meghengerikázik*<sup>6</sup> vele, megcsókolgatja. Szóval sok tréfás és illetlen dolgot csinálnak tánc közben. Ezért az idősebbek zsörtölődnek is egy kicsit. De ezt egy maszkurának megbocsátják, sőt azt is mondogatják: „Igen, ezek nem voltak olyan tátottszájúak, mint a többiek, ezek legalább tudtak jól táncolni!” Így járták azután végig a fonókat és táncoltak estéről-estére.

*Fonó-keresztelő.* Egy-egy fonónak állandó fonói a fonás befejezésekor palacsintával és borral kis ünnepséget rendeznek. Énekelnek és táncolnak. A maszkurák is megszoktak itt jelenni, ámbár nem látják mindig szívesen őket. De ha beengedik őket és mindig velük járni szokott valamilyen hangszeres kísérőjüket (hegedű, citera, szajmuzsika vagy furulya), ez még hangosabbá teszi az asszonyok jókedvét.

A *vendégségnek* (lakodalom) több táncos mozzanata van.

A *mátkaságon*, az eredményesen végződött leánykérésen, az ottlevők: a násznagy és a szülők, valamint a jövődöbéli fiatal pár a jólsikerült egyesítésre táncolnak. Hasonlóképpen, amikor a vőfélypálcákat készítik, a menyasszony vőfélyei, *nyűszülányai* és résztvevő leánybarátai táncal fejezik be a vőfélyi pálcák készítését.

<sup>6</sup> Meghengergőzik.





A vendégség szombat esti *síratójában* inkább a fiatalok vannak jelen. Ők csárdást és pontozót járnak.

Vasárnap délelőtt a legényes, leányos háznál, valamint este vacsora előtt és után az egész násznép táncol. Itt már az öregebbek rendelése szerint megy a tánc. A pontozón és csárdáson kívül itt járják a polkát, *margarettát*,<sup>7</sup> és járták régebben a párnatáncot is. Az esküvőre menet táncolják sajátos menetdalra<sup>8</sup> a pontozót helybenjárva is, és aki tudja, folyamatosan is. De táncolniak csak úgy ütemes kéz- és lábveréssel is.

*Nagyebéd.* Az esküvő utáni vasárnap a leány szülei és a násznagya meglátogatják az új párt. Ott is vendéglés közben táncolnak, ha olyan vérűek.

*Juh-bemérés.* Tavasszal a juhokat egy csoportba tömörítik a nyári fejésre. A gazdáknak különböző mennyiségű és tejelőképeségű juhaik vannak. Hogy mégis egyenlőn kapják a tejet, a bemérés előtti este összehajítják a juhokat egy gazdához, és ott a *pakulár*<sup>9</sup> mindegyiket végigfeji, hogy minden juh jól ki legyen fejve. Az így egy kéz által végigfejt juhokat éjszaka és másnap egész délig a legelőn legeltetik. Akkor hazahajítják az egyik előre kiszemelt gazda udvarába, ahol a gazdák feleségeikkel együtt megjelennek. Az asszonyok szépen ünneplőbe felöltözve mennek a fejéshez, mindegyik széket visz magával, ami szépen meg van súrolva. Hasonlóképpen a sajtár is vagy a nagyfazék. A fazekat azért viszik, hogy ne hogy feldőljön és kiömljön a tej, mert akkor kevesebb részt kapnak a tejből. Az asszonyok körben ülnek a kerítés és a csűr oldala mellett, és minden gazda a saját juhát feleségével kifejti. Annak örvendenek az asszonyok, ha a juh éppen fejés közben pisilik. Evvel is több a tej. Persze mikor már jól kipisilte magát, és bele a fazékba, akkor kezdi mondani a gazdaasszony szomszédainak, hogy „Éppen most jött rá, a fene egye meg a dógát!” Ezt hivatalosan nem szabad, de azért megteszik. Az így kifejt tejet azután hiteles edénnyel megméri, és ki mennyi tejet fej, úgy részesedik a nyári fejésből. Ez a bemérés. Az itt összegyűlt tejet eladják és ebből nagy áldomást csapnak, melyet közösen megisznak. Ilyenkor énekelnek és táncra is perdülnek.

Tavaszi táncok. Szombat és vasárnap este valamelyik leány kapuja előtt, ahol a közelben több leány is lakik, meg ahol pad is van és táncolni is lehet, összegyűlik a fiatalság. Ott beszélgetnek, énekelnek és táncolnak. Ez sokszor éjfélig is elhúzódik. Itt csárdást táncolnak inkább vagy a leányok körbefogódzkodva, az „Én Istenem, Teremtőm” kezdetű dalra táncolnak.<sup>10</sup> (Ld. a rajzot.)

Egyesek félrehúzódnak a padon és itt beszélgetnek. Ide is kigyűlik a kicsi gyerekek serege és a nagyok között futkároznak és figyelgetnek. Itt néha szájmuzsikával és furulyával is segítik az éneklést.

A legegyszerűsebb, egyhuzamú táncok a nyári vasárnapi táncok. Ezek változatosak és jóízűek. A cigányok a szomszéd faluból valók, ezért már amikor a falu végére értek, rákezdtek a muzsikálásra. Rendszerint csárdást húztak, amire csak úgy zengett a falu. Muzsikálva mentek egész a tánc-helyiségig, ami a falu közepetáján volt leginkább. Meg is hallotta azt mindenki, hiszen az egész falu csak egy kurjantásnyi. Szépen szólt a cigányok muzsi-

<sup>7</sup> Polka-féle tánc, nevét a dallam szövegéről kapta.

<sup>8</sup> A pontozó menettánc-formáinak leírását ld. MNT III/b. 509. lap.

<sup>9</sup> Juhpásztor.

<sup>10</sup> A dallamot ld. a Magyar Népzene Tára (MNT) III/b. kötetében, 620. lap; a hozzátartozó tánc leírása uo. 534. lap.



kája, ami gyűjtötte a fiatalság apraját-nagyját. Legelőbb a kisgyermek  
töltötte meg a tánchelyet, mivel ők már sok esetben a falu végétől kísérték  
a cigányokat. Azután jöttek a legények: koronként csoportosan az utcán  
egymásmellett, nem összefogódzkodva. A leányokat sem kellett elkérni szü-  
leiktől, azt mindenki tudta, hogy a táncban van minden fiatalnak a helye.  
Ezért aztán senki sem várt kérésre. A leányok barátnéikkal csoportosan  
jönnek, szépen felöltözve. Egyesek a szomszédba levő fiúkkal, de inkább  
csak szeretőjével jön a lány szívesebben. Asszonyokkal vagy menyecskékkel  
csak ritkán jön leány s egyedül se igen.



Mindezeknek a táncalkalmaknak rendezését részben a legények (*keze-  
sek*), részben a násznagyok és a vőlegény intézik. Ez utóbbi a lakodalomra  
vonatkozik. A legények a cigányt ünnepekre külön *szegődik*,<sup>11</sup> karácsonyra és  
újévre egyben. Itt a pénzbeli fizetésen kívül bort és kalácsot is adnak, nem  
egyszer 15—20 kiló kalácsot is. Húsvétkor az *öntözés*en minden háztól két  
pirostojást kaptak. A nyári táncokért pénzen kívül búzát is kaptak, minden  
táncos legény, leány egy-egy fél véka búzát adott, ami 10 liternek számít.  
A pénzbeli fizetést úgy osztották meg, hogy karácsonykor a leányok valamivel  
többet fizettek, mint a fiúk, mert a fiúk a karácsonyi *kántálás*ban összegyűjtött  
pénzt a táncrendezésre adják. A kántálással a fiúk végigjárnak minden magyar  
házat, régi szokás szerint, ki nem hagynak egyet sem. A románok közül  
*megkántálták* a bírót, a papot, a tanítót, meg egy pár román legény házat,  
no meg a boltost, mert a nyári táncok hosszú ideig az ő csüreiben voltak.  
Minden háznál kalácsot kaptak (formáskalácsot<sup>12</sup>), ami kitett egy-két kilót is.  
Sok helyen pénz is adtak. Az így összegyűjtött pénzt (amit mindig a *kezes*  
szedett össze) pótolta a cigány fizetéséhez. Ezért kellett a fiúknak kevesebbet  
fizetni, mert ők így gyűjtötték össze a pénz egy részét. A tánchelyiségeért,  
amely mindig valamelyik család üresebben álló helyisége volt, pénzen kívül  
borral és kaláccsal is fizettek. A bort szintén a fiúk adták össze. Azonkívül  
borral fizették meg a táncengedélyt a csendőröknek. Ők adták a bort a cigá-

<sup>11</sup> Megfogadják.

<sup>12</sup> Bordázott formában sült fonottkalács. Cukrozott fahéjjal, mazsolával szok-  
ták meghinteni.



nyoknak is, ami benne volt a szerződésben, hogy minden étkezéshez jár, ha hárman vannak, egy liter bor, ha ketten, félliter. Az ennilót a leányok adják. Egyébként ez nyárra is vonatkozik.

A nyári tánchelyiséget, amely rendszerint egy csűrben van, aratással fizetik, amelyet kalákába vágnak le. Minden táncoló legény és leány részt kell vegyen benne. Mivel a csűrt a kezesek veszik ki, az aratásért is ők a felelősek. Kint vigyáznak arra, hogy a búzát ne csak legázolják, hanem rendes munkát is végezzenek, hogy mindenkinek jó *sallója*<sup>13</sup> legyen, hogy ne húzza ki vele a búza tövit. Az aratáson a muzsikások is ott vannak, Bort és ételt a gazda ad, egy-egy pászma szélén esznek-isznak, közben táncolnak is. Hazafelé menet énekelnek. A gazda ilyenkor juhot szokott vágni és hozzá bort ad. Vacsora után már jobban táncolnak, mint kint a tarlón. A nyári táncengedélyt a bíró adja. Ezért neki a legények lucernát szoktak kaszálni, de ide már a muzsikások nem mennek ki. Énekelve jönnek hazafelé a legények, s a bíró megvendégeli őket étellel-itallal.

A muzsikásokat mindig a szomszéd faluból kellett *szegődni*, mert a faluban nem volt cigány csak egy. Az is disznópásztor volt. A muzsikások száma mindig úgy változott, ahogy a fizető fiatalság. Volt három szál cigány, sőt négy is. A primás egy-kettő, egy kontrás és egy bőgős, de volt úgy, hogy csak ketten húzták: egy primás és egy kontrás.

A táncmulatság megkezdése előtt rendbe kell hozni a tánchelyet. A tánchelyiség földes. Azt tánc kezdete előtt felsöprik. Akkor még nincsenek ott a leányok s azért azt a fiúk végzik el. Azután megöntözik csak úgy legényesen: egy veder vizet két-három lendítéssel szétöntöttek a csűr földjén, azután meg polyvával megszórják, hogy a föld ne törjön ki, ne poroljon és sima legyen. Ezt a felöntözést a leányok később szünetekben, kétszer-háromszor is megismétlik. De ők csuporral öntözik szét a vizet, azután összeseprik a polyvát, ami nem tapadt le. A tánchelyiség rendbeszedése után már érkeznek a lányok.

A leányok ruházata olyan, hogy benne egy-két *párat* is el tudjanak járni templomozásig, de templomba is jó legyen, mert utána már könnyebb táncruhát vesznek.<sup>14</sup>

A legények öltözete egyszerű. Minden alkalomra ugyanazt hordják: csizma, *harisnya* (posztó-nadrág), ing, mellény, kalap és abban bokréta, azt is valamelyik szomszédleány tesz oda vagy a legény szeretője, ha van. Ha távol lakik szeretője tőle, úgy a táncba az első párnál a kalapjába teszi. A bokréta lehet muskátli, rózsa, szekfű, vagy bármilyen kerti virág. Téli időkben művirág-bokréta. Téli időben az öltözet is bővül. Az egyiken *kicsi ujjas* és *nagy ujjas*. A kicsi ujjas vásári kis kabát, a nagy ujjas házi készítésű szürke posztóból készült. A *kék-ujjas* az bolti sötétkék posztóból szintén házilag van készítve, szépen zsinórozva. Arra vesznek fehér irha „laskás” *mērevalót* (mellrevalót), ami oldalt a zseb után laskaszerű díszítéssel van ellátva. A báránybőr sapka sima, a tetején betűrve, de karimás sapkát is hordanak.

A táncba tehát először a legények érkeznek. A fiúknak könnyebb is ott lenni, hiszen a csizmafényesítésen és az esetleges kalapbokrétázáson kívül a ruházatukkal nem sok dolguk akad. Csak a harisnyát, inget, mellényt kell felvenniük és máris készen vannak. Az nekik templomi és tánci ruhájuk is. Így hamarabb eljutnak a táncba és addig is, míg a leányok megérkeznek, elkezdenek pontozni.

<sup>13</sup> A 30-as, 40-es években ugyanis Lőrincrévén még sarlóval arattak.

<sup>14</sup> A viselet részletesebb leírását ld. Népiünk hagyományaiból 1956. 127. lap.



A táncrend mint minden alkalommal, rendesen pontozóval kezdődik. Utána következik a csárdás, és csak azután szünet. Pontozó majdnem minden *pár* elején van. (Párnak nevezik azt a csárdást, amely kezdetét veszi *öregesen*,<sup>15</sup> azután átmegy *gyorsba* és végül leggyorsabba.) Ez a fél, illetve háromnegyed-órai idő sok csárdásdallammal együtt teszi ki a *párat*. Pl. azt mondja a legény : „Én ebbe a párba nem táncolok, majd a következőbe!” A pontozásnál nem ezt mondja, hanem : „Megyek pontozni egyet!”

A vasárnapi, ill. nyári táncokat majdnem minden évben közösen tartják a románokkal egy helységben és ugyanazok a cigányok muzsikálnak mindkettejüknek. Közösen *szegődik* a cigányokat : két magyar és két román kezes. Ezek irányítják a tánc rendjét. Így azután a délután úgy van beosztva, hogy egy pontozó és egy csárdás a magyaroké, egy *vártita*, egy *haidău* és egy *hățăgana*<sup>16</sup> a románoké. Mivel őnekik három táncuk van, ezek rövidebbek és nem is minden esetben táncolják mind a hármat.

A pontozó az a legényes tánc, amit a legények a cigány előtt táncolnak : félkörbe állnak és amikor a cigány elkezd, akkor a félkörbe állók közül a jobb oldalról indulnak egyenként a cigány elé és ott táncolnak. Amíg az egyik pontozik, addig a többiek egymás vállát fogva nézik és *kiáltoznak*, mindig aszerint, hogy milyen a táncos. Ha jó táncos a legény, akkor azt kiáltják, de egyszerre mindannyian, hogy :

„Hosszúszárú laboda,  
Nem termettem dologra,  
Lábam termett a táncra,  
Mint a kutya a láncra!” Vagy :  
„Szemem kacsingatásra!”

Aki egy új figurát mutat be, arra meg azt kiáltják, hogy :

„Ide nézz a figurára,  
Ne az anyád csizmájára!”

Ha jómozgású, vékony legény táncol, arra meg azt kiáltják :

„Olyan vagyok mint egy murak,<sup>17</sup>  
Mint egy kétesztendősz tulak!”

Ha valamiért harag van a fiúk között és mondjuk két testvér van a bajba, ott a testvérek így kiáltoznak, jelölve annak, hogy nem félnek, akármire kerülne is sor :

„Ahol táncol két testvér,  
Ott az Isten is közel!”

És még sok mást kiáltoznak. Így minden legény táncol egyet, és utána a sor végére áll. Néha, ha kedvük tartja, körbe is állnak és úgy is eljárnak egy pár figurát, amit már előzőleg közösen összetanultak.

Az a legény, aki *pontozni* nem tudott, azért beállt a félkörbe a cigány elé a többiekkel, és ő is *kiáltozott* a táncolókra. De amikor rákerült volna a sor, csak elment a cigány előtt és a sor végére állt.

<sup>15</sup> A tánc leírását ld. MNT III/b. kötete 575. lap. Az *öreges* csárdást táncolókat ld. még a 120. és 121 lapon közölt rajzokon.

<sup>16</sup> A táncok jellemzését ld. Népünk hagyományyaiból 1956. 129. lap.

<sup>17</sup> Murok (sárgarépa), tulok.



A legényeknek voltak kedvenc nótáik, amiket a cigányok is ismertek. Ez főképpen a pontozóban érvényesült, amikor is, ha sorra került, csak ránézett a cigányra és az tudta már, hogy melyiket húzza. Itt aztán virtuskodásból meg is ugratják egymást. Pl. egy könnyű táncú, „akinek a lábában rugó van”, az szeret nagyon gyorsan pontozni, annak tud a cigány olyan gyorsat húzni, hogy ne tudja kitáncolni. A másik meg nehezkesebb mozgású, hogy odaint, hogy lassabban húzza. A másikat meg csak intenek, hogy gyorsan húzza. A cigányok persze megfogadják és gyorsan húzzák. Táncból kiállni szégyen, tehát táncolni kell és iparkodik szegény feje, hogy csurom víz, mire eltáncolja a végét.

Visszatérve a lányok érkezésére, ők a csűr bejárata körül beszélgetnek, s úgy várják, hogy mikor kezdődik a csárdás. Mindegyik lány a legjobb táncos legénnyel szeretne táncolni, éppen azért azt is figyelik a legjobban. Viszont a legények is a legjobb táncú és legszebb lánnyal akarnak táncolni, így aztán mikor a tánc elkezdődik, sokszor kavargás is adódik, mert a táncbahívás intéssel, kacsintással, ujjal, és névszólítással történik. Megesik, hogy egy fiúhoz két lány is megy egyszerre. Aki előbb odalép, azzal táncol a legény. Legfeljebb a másikat megígéri a következő párat. A lányoknál is hasonló a helyzet, ha más fiúval ment el, mint aki talán előbb intett vagy szólt neki, akkor a következő táncot vele táncolja. A táncbahívásnak más formái is vannak. A kútnál, víziváskor már odadörgölődzik a legény a leány mellé és megmondja ságva, hogy a többi leány ne hallja: „velem táncolsz”, „szólt valaki?” vagy „figyelj hozzám”. A másik hely, ahol megállapodhatnak, az udvar hátsó fele, ahol a virtuskodások szoktak történni. Amíg a románok táncolnak, addig a magyarok ott pihennek és beszélgetnek. Ha a tánc kezdődik és még hátul vannak, onnét úgy mennek külön csoportban a lányok és külön a legények. Ha a fiúk érkeznek előbb a csűrbe, és nem pontoznak, addig ott, középen állnak, amíg a lányok bejönnek. Ha már szóltak kint valamelyik lánynak, az jövet egyenesen a legényhez tart, és kezdenek táncolni. Ha a lányok érnek előbb be, ők a bejárat előtt állanak meg, s ahogy jönnek a legények, úgy fogják meg a lányokat s kézenfogva bevezetik a középbe, vagy mindjárt ott a széléről kezdik a táncot. Az már hangulat kérdése, hogy mindjárt forgással kezdik-e, vagy csak lépéssel. Ha valakinek szeretője van, az rendszerint azzal táncol először és azt többször is táncoltatja. Ha pedig mást táncoltat előbb, ott már a hűtlenség jelei mutatkoznak. Egyébként minden fiúnak legalább egyszer kellett táncolni a leggyengébb táncú lánnyal, és ülni nem volt szabad hagyni egyet sem. Addig menyecskét nem volt szabad táncoltatni, amíg leány állt. A fiúk mindig kalapban, az asszonyok kendőben táncoltak. A lányok vegyesen, kendőben és hajadonfőtt is.

Minden leánynak illett, hogy zsebkendője legyen, amit ő maga szokott kivarni. Mindegyik sarkába valamilyen virágot, néha egyik sarkába a nevét is. A szélére meg finom csipkét kötöttek. A fiúknak is volt zsebkendőjük, nem is egy. Ezzel tánc közben törölközni szoktak. A lányok zsebkendőjüket tánc közben is kezükben tartják, mert zsebük nincsen, legfeljebb a blúz kebelébe dugják. A legények a *lábijuk* zsebébe vagy a *harisnyaszíj* megé teszik. A legénynek az a büszkesége, ha minden leánytól van zsebkendője. Ezt vagy úgy szerzi, hogy már kiérdemelte a lánytól, jól táncoltatta, vagy — ha még kislegény — és zsebkendő is kéne, hát lop egyet, persze a kisebb leányoktól, mert egy férjhezadó leánytól nem illik a zsebkendőt elvenni egy kislegénynek.

Ha a fiú közeledni akar a lányhoz, néha megkéri, hogy zsebkendőjével törölje meg, ezt a lány meg is teszi, különösen, ha estefelé jár az idő, meg



kedveli is a táncosát. Ha a lánynak szeretője (udvarlója) van, annak varr egy szép zsebkendőt. Ezt vagy a táncban adja oda, vagy már valamelyik este odaadta előzőleg. Azt a legény úgy hordozza, hogy mindenki lássa, hogy milyen zsebkendőt kapott, azon a név feltétlen rajta van. Régebben a zsebkendőre még vers-formát is varrtak, körbe a szélére.

Egy zsebkendőre ez volt felírva :

„Hit, remény és szeretet,  
Kösse össze szívünket.”

A zsebkendő a dalokba is bekerült :<sup>18</sup>

**Tempo giusto** ♩ = 100

Ki-nek va - rod, ki-nek va-rod, ba-bám, a zseb - ken - dőt?

—Né-kéd va-rom, hogy lē-gyek sze - re - tőd.

Négy sar-ká-ra négy szál roz-ma-rin - got,

Kő-ze-pi-be, kis angyalom, hogy a tē sze-re-tőd va-gyok!

Egy másik dal :

**Tempo giusto** ♩ = 120

Nincs zsebkendőm, de nincs zsebkendőm, babám égyvet adhatnál,

Kő-ze-pé-be sa négy sar-ká-ba rin-gó ro-zsát varrhatnál!

Tisz-ta fe-hér a kő-ze-pe, s hej, li-bég-lo-bog a szé-le,

Most látszikk-még a lányok közül, ki-nek van szerető - je.

<sup>18</sup> A dallamokat a szerző éneklése nyomán Kiss Lajos jegyezte le 1956-ban.



A táncot rendszerint a nagyobb legények, a jobb táncosok vagy a kezes kezdi. A kezesnek nem minden esetben kell jótáncosnak lenni. A tánc a délutáni órákban mindig pontozóval kezdődik; utána csárdás van. Estefelé már a pontozó kimarad és a csárdás a gyakoribb, mivel a lányok is ki szeretnék táncolni magukat. A táncban az elején kora délután még csak csendes (lassú) a tánc, több benne az *öreges*, lassúbb tempójú tánc. A gyors rész sem az igazi, még meleg van és még nem melegdtek be a táncosok. Estefelé, mikor már az utolsó párok következnek, s mindenki ki szeretné magát táncolni, akkor a cigány is gyorsabban húzza, hogy kielégítse a nagykedvűeket. Tehát úgy alakul, hogy a végén a gyors gyorsabb, mint az első táncokban. Tánc közben a legény a lány derekát fogja. A leány a legény vállán tartja kezét. Tánc közben, ha nem beszélgetnek, nem igen néznek egymásra. A lány inkább hol a kezében tartott zsebkendő nézi, vagy más irányban tekint.



A tánc  
megköszönése

A fogásmód tánc közben nem túlzottan bizalmas. Jó közepes távolságra fogják egymást. A tánc végén az a szokás, hogy a legény *megszorítja* (magához vonja) a leányt. Itt aztán vannak különbségek: az egyik éppen hogy a leány felé hajlik, a másik meg úgy magához szorítja, hogy még a levegőbe is megemeli. Persze ezért a leány olykor sikítgat is, és tettetésképpen még meg is *dumézza* (öklözi) a legény hátát, na de azt szívesen kibírja a legény (ld. a rajzot).

Azután a lányok kimennek a tánchelyiségből és elvonulnak, hogy a ruházatukat megigazítsák, mert némelyikről majdnem lerázzák a ruhát tánc közben. A legények is kimennek szellőzni. Ha ital van a helyiségben, ott egy pár pohár bort is megisznak. Arra azonban vigyázniok kell, hogy be ne rúgjanak, mert azt megszólják. Ott bent a borozóban aztán énekelnek is. Mikor a hangulat egy kicsit fesztelebbé vált, tánc közben is egy-egy jó dallamra elkezdnek énekelni és *kiáltozni*, amit nemcsak úgy találomra öncélúan tesznek, hanem mindenki a maga módja szerint.

Ha tréfásan akarja pl. valaki a szeretőjét tánc közben megemlíteni, akkor ezt kiáltozza:

„*Ki-ki maga párjával,  
Én is az én sántámmal!*”

Vagy:

„*Fordulj egyet karikára,  
Látszódjék a csizmád (vagy lábad) szára!*”

Vagy:

„*Táncoltasd meg Zsuzsikát,  
Kapsz egy pontyer<sup>19</sup> pálinkát!*”

Vagy:

„*Ez a kicsi kicsike,  
Ebből lesz a menyecske.*”

<sup>19</sup> 1 – 1,5 dl pálinkás mérőedény.



(A legény annak kiáltozza, akivel táncol.)

Aki elhagyott szeretőjét táncoltatja, az így kiáltozik :

*„Szerettelek egy ideig,  
Keddtől fogva szereddáig.”*

Vagy :

*„Az én szemem olyan kerek,  
Ahányat lát, annyit szeret.”*

Aki féltékeny a szeretőjére, az meg azt énekli :

*„Maros mellett elaludtam,  
Jaj de szomorút álmodtam.*

*Megálmodtam azt az egyet,  
Hogy a rózsám mást is szeret.”*

Vagy :

*„Ne taposd a lábomat,  
Tudom a szokásodat.”*

(Ha a legény olyan lánnyal táncol, akinek udvarolni szeretne és ezt a lány nem nagyon akarja, a legény csak bosszantásból is mondja.)

*„Aki most az ellenségem,  
Az lesz az én feleségem!”*

(Ha a táncoltató legényre haragszik a leány, a fiú meg szereti, akkor kiáltja.)

*„Mond meg kislány az anyádnak,  
Ne tartson engem csúfjának,  
Csizmabeli kapcájának.”*

(Olyan lánynak kiáltozzák, akinek az anyja csúfolta a legényt.)

A táncok szünetjében hátul az udvaron valahová le is ülnek már úgy estefelé, és ott énekelgetnek lányok legények egymással. Olyankor a legények a lányok ölébe ülnek és együtt énekelnek, a fiú meg átkarolja a leány nyakát. Persze egymás ölébe azok ülnek inkább, akiknek már van hozzá valamilyen formán joguk ; nyilvánosan ekkor sem csókolódnak.

A táncban van egy törvény : Ha valaki nem megy el táncolni azzal, aki hívja, azt egy vasárnap nem táncoltatják meg. Azt sem táncoltatják meg, sőt „ki is küldik” a táncból (a képet ld. alább), aki pl. egy idegen fiúnak nem jön ki beszélni, ha egy falubeli fiú akarja kihívni. Ez a legnagyobb sértés.

Ha idegen legények vannak a táncban, akkor az idegen fiúknak a helybeliek adnak lányt táncolni, oly formán, hogy a falubeli fiú táncbahívja a leányt és táncolva megy a legényhez, akinek átadja a lányt. Az nem mondhatja, hogy nem táncolok vele ; legfeljebb utána mondja a legénynek — ha nem tetszett az idegen legény —, hogy „többet ne adj neki”. Ha az idegenek táncolás közben érkeznek, valamelyik legény kimegy elejükbe és bevezeti őket a tánchelyiségbe. Ott ha nincsen olyan lány, aki nem táncol, a falubeli



fiúktól kéri el valamelyik lányt és adja az idegennek. Ez a másik olyan alkalom, amikor tánc közben elkérhetik a legénytől a lányt. Egyébként leánykérés táncban nincsen. Az idegen legényekkel a beszélgetés tánc közben nem szokott bő lenni. Egy két kérdés, egy két felelet és ebből sokat lehetett érteni. Az idegen legény nem szorítja meg tánc után a leányt; viszont zsebkendőt sem lop tőle, úgy, mint a helybeli legény. Esetleg este, ha beszélt a lánnyal, kaphatott egyet tőle.



„Kiküldés a táncból”: a legények akaratának ellenszegülő leány megszegyenítése

Tánc közben a falubeliek a heti eseményekről beszélnek. Szeretnek beszélni a szomszéd falu fiataljairól legújabbban hallottakról, általában olyanokról szoktak beszélgetni, ami valamilyen formában kapcsolódik a szerelemhez. „Ki is szokták beszélni” a lányok, ha valamelyik gazdagabb legény arról beszélt nekik, hogy hány ökrük van és hogyan hizlalják és mennyiért adják el, hogy mennyi földjük van, vagy ha a helybeliek a másik falubeli fiúkat ócsárolják. Főleg az nem tetszik a lányoknak, ha más falusi lányokról beszél szívesebben a legény. Persze ugratásnak is fel lehet használni az ilyen beszédet, és főképpen olyan lánynál, aki éppen azzal a fiúval táncol és szeretne barátságot kötni. Arról is beszélnek, akik közelednek egymáshoz, hogyha este elmenne hozzá egy kis időre, milyen időpontban jöjjön és hol találkoznak, mert a legény, ha udvarol egy falubeli leánynak, esetleg egy-két alkalommal kéri meg valamelyik barátját, hogy *hívja ki* (kérje ki) a leányt szüleitől részére. Ha a szülők ellenzik, ennek okai lehetnek: vagy fiatal még a leány (15–16-éven aluli), vagy ittasabb a legény a szokottnál, vagy nagyon különbség, vagy van már más kinézve a részére, vagy haragszanak a szülők



egymásra és még sok más akadályja lehet. De ha nincsen semmi akadályja, úgy egy két alkalom után már a fiú csak jelt ad a megbeszélt formában, és a leány már jön is ki. Ha olyanok táncolnak együtt, akik nem szívésségből teszik, hanem kötelességből, azoknak nagyon hosszú a pártánc.

Azt mondják általában jótáncúnak, aki ritmusosan, dallamra kezd és a végén nem dől el a forgásban. A legény egy tízfilléresen tudjon táncolni. Ez úgy értendő, hogy a belső lábát nem emeli fel a földről, a lányt úgy vezeti, hogy szép egyenletesen forog körülötte. A fejét nem rángatja, nem hullámszik a mozgása, szép egyenes a testtartása, füttyög<sup>20</sup> és szépen tartja a jobb kezét. Egy kicsit jókedvű és szépen kiáltozik. Ügyesen forgatja meg a lányt, tehát a szép tartás, víg kedély és jó mozgás a fontos. Az nem tud táncolni, aki nem tud forogni. A lépéses járás még nem tánc. A lány részéről jó táncos az, akit a legény nem tud felvenni a lábáról, érzi, hogy a legény hogy akarja vezetni, könnyű a mozgása, kedves, szép, egyenes a testtartása és vonatkozik reá is mindaz, ami a fiúra.

Az asszonyok, akik az egész táncidő alatt ott vannak a tánchelyiségben, a földre lerakott deszkapadokon ülnek és nézik a táncosokat. Ők azok, akik a melegebb ruhadarabokat, amiket tánc közben ledobnak, tartják. Ők a tánc „szeme”. Olyan dolog nem történhet, amit meg ne látnának. Nem csinálhatnak botrányt, mert akkor ki lennének tiltva a tánchelyiségből. Így a pletykáikat otthon és esténként a guzsalyasban, a fonóban vitatják meg.

A lányok tánc közben nem szoktak énekelni, se az utcán, táncba vagy táncból hazafelé menet. A legények — ha nagyon jókedvűk van — esetleg táncból hazafelé énekelnek. De ez nem igen szokás, mert ilyenkor sokan járnak az utcán, a csorda is akkor jön haza és így nagy a por is. Hanem este vacsora után, amikor már minden legény valahová (lányhoz) tart, már hallani lehet, hogy ez vagy az a legény most megy el a lányhoz vagy éjfél felé tőle jön.

## COUTUMES ET OCCASIONS DE DANSE DE LŐRINCÉVE

par Zs. Karsai

Cette étude nous présente les danses d'un petit village de Transylvanie : Lőrincréve — localité, qui est l'une des rares ayant conservé jalousement leur patrimoine spirituel. Nous ne trouvons sur le territoire de la Hongrie actuelle aucun hameau faisant preuve d'une telle vitalité dans ses coutumes. Avant la première guerre mondiale il en existait cependant bon nombre. L'article de M. Karsai permet de nous représenter leur culture de la danse. Cette retrospective est d'autant plus convaincante que l'auteur, artiste-peintre vivant aux environs de Budapest, a passé toute sa jeunesse à Lőrincréve, son village natal. Son témoignage porte sur tous les détails de la danse dans la vie quotidienne.

L'étude nous renseigne, tout d'abord, du rôle joué par la danse et par la connaissance de la danse dans la vie commune, rôle particulièrement important à Lőrincréve. Elle nous explique les différentes méthodes d'enseignement des danses aux enfants dès leur bas-âge, énumère les traditions populaires dansantes, tels que compliments, noces, travaux d'aide mutuelle, sauteries et bals. L'auteur note et détaille l'organisation par l'amicale des jeunes de ces occasions, puis décrit le déroulement, les costumes et les règles de conduite de ces danses auxquelles participent différentes générations, des villages voisins et des nationalités cohabitantes, tout cela non sans poser des problèmes nombreux et délicats.

<sup>20</sup> Ujjai val pattintgat.



La danse virtuose des gars de cette région est la danse «pointée», dont une variante «à qui rivalisera d'adresse» est épicée de courts dictons souvent libertins et scandés conformément au rythme. Cette danse est d'ailleurs devenue — et cela justement grâce à *M. Karsai* — un numéro populaire et internationalement connu de l'Ensemble National Populaire Hongrois et de l'Ensemble Soviétique Moïséiev.

Les données de cette étude se rapportent aux années 1930—1940, époque à laquelle l'auteur était encore un simple villageois. Elles sont complétées par les descriptions de danses de Lőrincréve contenues dans le tome III/B de la Collection de la Musique Populaire Hongroise, relaté à la fin de nos publications, ainsi que dans l'étude de *M. Karsai*: «Un bal à Lőrincréve», chapitre du recueil «Nos traditions populaires». (Morvay Péter: *Népünk hagyományai* 1956. Budapest 1956, p. 125.)

Les dessins accompagnant notre étude sont également de l'auteur.



## TÁNC TANULÁS FALUN

Írta: Gönyey Sándor

A faluban mindenkinek kell tudni táncolni. A tánc a legjobb szórakozás, a fiatalságnak, lánynak és legénynek ismerkedési alkalma a házasság céljából. Mindenkinek jól kell ismerni a faluban divatozó táncokat. Különösen jól kell tudni táncolni a koszorúslányoknak és a vőfélyeknek. Egyes lakodalmakban, pl. Ecseren, Szentistvánon, a Sárközben hosszú úton, 10 km-en át is el kell táncokkal kísérni a menyasszonyt, ami ugyancsak nagy táncfeljesítmény.<sup>1</sup>

Ezért a szülők törekszenek arra, hogy a gyermekek, különösen a leányok, mire felnőnek és eladók lesznek, jó táncosok legyenek. Nagy szégyen a falu szemében, ha valaki nem tud táncolni. Az ilyeneket megszólják és emiatt sok kellemetlenkedést kell elszenvedniök. Jól példázza ezt a Szatmár megyei szólásmondás: „Megadta a módját, mint a pataji asszony a táncnak.” mondják arra, aki valami nagyot akar, de végül is félresikerül. A pataji asszony ugyanis segíteni akart a lányán, aki nem tudott sehogyan sem táncolni és emiatt sok keserűségben volt része. Anyja azonban biztatta: „Majd segítünk ezen kedves jányom!”, és titokban, hogy senki se lássa, felvitte a lányt a padlásra táncra tanítani. „Így jányom, úgy jányom! Adjuk meg a módját jányom!”. Addig-addig gyakorolták a táncot, mignem mind a ketten leestek a padláslyukon át.<sup>2</sup>

A falu népének tánc tanulása nem rendszeres lépések ütemes gyakorlásából áll, hanem a felnőttek, a jó táncosok mozgásainak ösztönös utánzása, a lábak mozgásának, a folyamatos táncnak megfigyelésével annak eltanulása.

Mínt hogy a szülők szemében nagy fontossága van a táncnak, a tánc tanulást maguk is elősegítik. Elviszik már az ölbeli gyereket is a táncmulatásokba, lakodalmakba táncot látni. Általában már korán ébresztgetik bennük a táncíránti érdeklődést. A kisgyereket, mihelyt járni tud, felállítják a padkára és ott táncoltatják, jobbra-balra forgatva a kicsikét. A Somogy megyei Csökölyön, Andocsón a lábfejére állítva táncoltatja anyja a kisgyermeket és hintáztatva énekelgeti:

*Tánci baba, tánci...  
Tánci baba, tánci,  
Haza jött az ángyi,  
Férhez ment a Mári.<sup>3</sup>*

Alig lépett ki a bölcsőből a gyerek, anyja már vezetgeti: „Táncujj kis fiam!”<sup>4</sup>. Később, mikor már ruhát kapnak, a kis blúzós szoknya szélét meg-

<sup>1</sup> Morvay Péter szíves szóbeli közlése.

<sup>2</sup> Morvay Péter szíves szóbeli közlése.

<sup>3</sup> Gönczi Ferenc: A somogyi gyermek. Csurgó, 1937. 131. l.

<sup>4</sup> Morvay—Pesovár: Somogyi Táncok-ban Maác László: Somogy táncélete. Budapest, 1954. 37. l.



fogva, lengetve táncolnak, a ruha mozgatásával élénkítve a táncot, ami a népi táncban igen fontos. Zicsen, Somogy megyében, mikor még kicsi, teszi csípőre a kezét a kicsike és úgy táncol otthon a szülők tanítására. Még alig tud topogni, a szülők ott járják velük.<sup>5</sup>

„A kicsit tanítják táncolni a szülők, öntik beléjük a tudatot, hogy tudjanak, mikor nagyok lesznek, hogy horgyák a legények!”<sup>6</sup>

Mikor már tudnak táncolni, a szülők gyönyörködnek a gyermekek táncában, megdicsérik, biztatgatják őket, bírálgatják táncaikat. A fiatal iskolások igyekeznek a jó táncos felnőttektől tanulni, mozdulataikat ellesni. Nagy a jó táncosok becsülete a falun, rajtuk van a falu szeme és nagy elismeréssel emlegetik táncaikat. Hévízgyörkön a lányok 8—9 éves korban összefogódtak az utcán és táncoltak. Lesi egyik a másikat, hogy jár a lába. Még alig járnak iskolába, már törik a táncot.<sup>7</sup> Mezőcsátan a 6—8 éves gyereket anyja már megtanította. Egyik kislány a másiktól tanult. Meglátták a nagyokat táncolni, nézték a lábukat, eltanulták.<sup>8</sup> Kartalon a lányok leánytársaikkal kiültek az utcára az ablak alatt és úgy tanultak táncolni dalolva.<sup>9</sup> A fiúk a táncot a lányoktól tanulták, mert azok hamarabb eltanulták egymástól és úgy tanították a fiatal gyerekeket.<sup>10</sup> Galgagután is a lányok az utcára gyülekeztek, a térre, és egymással táncoltak, miközben a fiúk közülük elegyedtek és úgy tanultak a lányoktól, akik vezettek a táncban. Bagon is inkább a lányok tanították a gyengébb táncosokat.<sup>11</sup>

Gyakran a nagyobb lányka tanítgatja a kisebbiket: pl. Turán a *lippenőst* úgy tanították, hogy amikor a táncban *lippenni* kellett, a nagyobb a kisebbnek a vállát lenyomta. Forogni pedig úgy tanítják a kicsiket, hogy a válla alatt fogja meg, a kicsi meg a nyakába kapaszkodik; a nagy ügyel arra, hogy gyors forgásában a kislány ki ne perdüljön.<sup>12</sup> Kalotaszegen a kislányok *karikóba* fogódnak a táncoló háznak a cigánnyal szemben eső sarkában, mellettük egy-egy kisfiú vagy kislány táncol. A leányok táncolnak, a fiúk csak hancúroznak. Azért a fiúcskák is úgy megtanulják a legényektől a táncot, hogy a 9—10 éves fiú is jól eljárja a *leginyest*, ami nem éppen könnyű tánc.<sup>13</sup> A kisfiúk követik a táncos menetet a lakodalomban és a legények csapata mellett haladva járják a leginyest. (ld. a képeket). „Míg a menyecskék és fiatal asszonyok a csűrben, mint nézők és néha mint táncoló közönség vannak jelen, addig a csűr háta mögött a gyermekek csinálják ugyanazt, mit a felnőttek benn. Az az ő tánciskolájuk.”<sup>14</sup>

Az iskolából kikerülő gyermekek általában igyekeznek a felnőttek táncmulatságaiba bejutni és ott maguk között a felnőttektől eltanult táncokat gyakorolják. Oda-oda tolakszanak a cigány közelébe, amíg el nem kergetik őket a táncter valamelyik szabad sarkába, ahol tovább táncolnak utánozva a felnőtteket.

<sup>5</sup> Hartmann Mártonné, Virág Mária (1957-ben 58 éves) közlése. Zics (Somogy m.).

<sup>6</sup> Pap Sándorné, Csányi Borbála (1949-ben 89 éves) közlése. Kislémedi (Pest m.).

<sup>7</sup> Békefi Jánosné, Gyetván Teréz (1949-ben 50 éves) adatközlése. Hévízgyörk.

<sup>8</sup> Igaz Mária: Mezőcsát rövid néprajza. (A Néptáncosok Kiskönyvtára 22. sz.-ban.) Bp. 1956. 8. l.

<sup>9</sup> Özv. Szücs Andrásné (1948-ban 60 éves) fm. asszony adatközlése. Kartal.

<sup>10</sup> Mócsa János (1949-ben 53 éves) törvénybíró adatközlése. Kartal.

<sup>11</sup> Horváth Borbála (1948-ban 54 éves) adatközlése. Galgaguta.

<sup>12</sup> Jenei Istvánné, Szilágyi Mária (1948-ban 55 éves) özvegy asszony adatközlése.

Tura.

<sup>13</sup> Kresz Mária: A gyermekkor és ifjúkor néprajza egy kalotaszegi faluban c. kézirat. 1943.

<sup>14</sup> Borbély Samu: Aranyosszékiek táncai. Ethnographia 1891. évf. 244. l.



Nagyon jó alkalmak a táncok gyakorlására a gyermekjátékok. Vannak ezek közt olyanok, melyeket csak magáért a táncért játszanak. Egyes, a felnőttektől elcsúszott táncokból pedig a gyerekek táncos játékot csinálnak és azzal szórakoznak.



Fiatallányok részvétele a felnőttek *legényes*-táncában a lakodalmi menetben. Zentelke (Erdély, Kolozs m., 1942). — A Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményéből (Gönyey S. felv.)



„Alig cseperedik a gyermek, még iskolát sem látott, máris ránevelődik a táncra különféle énekes-táncos játékokkal”, mondja Réthei Prikkel M.



„A serdülő ifjúság is gyakorolta magát énekes játékokkal. A fonókbeli házassító dalok szintén táncgyakorlatok voltak.”<sup>15</sup>

A táncos játékok között legelterjedtebb volt a *pórumozás* (Hajdú m.), *mőrömozás* (Békés m.), *túrózás* (Püspökladány), *kocsizás* (Bihar m.), *recézés* vagy *ricsézés* (Tolna m.), *síftelés* (Erdély). Ezt, mint virtuosos páros táncot két kislány úgy járja, hogy kifeszített, keresztbe tett karokkal kezét fogva hátradólnek s a lábfejeket a hegyénél összezárva körbe forognak. Iskolában, óráközi szünetben egy-kettő összekapaszkodik és pórumoznak, ami kitűnő táncgyakorlat.

Ennek fejlettebb alakja a *malmozás*, v. *malomkerék*, melyben nyolcan vesznek részt. Négyen kézfogással összefogódnak, sarokra nehezedve a kör közepén összeteszik lábukat és feszesen hátradólnek, miközben a négy álló tartja a hátradólt négy lányt, sebesen forgatva őket.<sup>16</sup>

„A folyamatos tánctanulás játék közben történik. A kislányok főként az énekes játékokat kedvelték, de még a nagyobbak is beálltak velük együtt. „Haj vára” hosszú szövege alatt a körben középen álló lány forgott maga körül, majd párt fogott s úgy táncolt csárdást, ugróst a párjával, ahogy tudot.”<sup>17</sup>

A gyermekek körtáncában maradt fenn a legrégebbi táncagyomány, ősi varázsló táncok maradványa, ami gyermekről gyermekre szállott át századokon át.<sup>18</sup> Legalkalmasabb forma ez, mellyel a táncot egymásnak megtanítják a gyermekek. Leginkább a gyermekek gyakorolják, de mint tánckezdő a felnőtt leányok körében is divik a körtánc a mulatságok kezdetén és a szünetekben, mikor elhallgat a muzsika. A körtánc *karikázó*, *kocsikalá*, *karély*, *négyes*, *forgó*, *fércelő*, menyasszonykísérő körtánc stb. néven és alakjában általánosan elterjedt. Euráziában is elterjedt ősi lakodalmi tánc, ázsiai népeknél, osztjakoknál, goldoknál vagy nanájoknál a medveünnepek ősi szertartásos tánca.

Vannak körtáncos gyermekjátékok, melyekben a kör közepén három leányka áll, akiket ívekben körültáncolnak. Ilyen a szennai menyasszonyvőlegény játék, melyben egyik lány a menyasszony, a másik a vőlegény, a harmadik a kísérő. Nyilvánvaló, hogy ez a játék a felnőttek régi szertartásos lakodalmi táncának utánzásából keletkezett.<sup>19</sup>

A felnőttek táncait, szokásait a gyermekek élénk figyelemmel kísérik, s amelyik megtetszik nekik, azt utánozzák és táncos játékot csinálnak belőlük, amire legújabb időben is van példánk. Így lett ma például Sárpiliszen az idegen táncsoportoktól ellesett üveges táncból gyermekjáték, mellyel iskolai, óráközi szünetekben szórakoznak a sárpilisi gyermekek.<sup>20</sup>

Arra is van példánk, hogy a gyermekek a felnőttek táncával járó szokásait átvették és játékosan átalakítva maguk gyakorolták, mikor a szokást a felnőttek elhagyták. Rákoskeresztúron még néhány évtized előtt virágvasárnapján a felnőttek két bábut öltöztettek, egyiket menyasszonynak, másikat vőlegénynek és ezekkel bejárták a falut, közben körtáncot jártak az asszonyok. A gyermekek átvették a játékot, elhagyták a *kiszebabákat* és csak táncolva énekelték a „kisze, kisze tavo” hagyományos énekét. Így jártak házról házra

<sup>15</sup> R. Prikkel Marián : A magyarság táncai. Bp. 1924. 83. l.

<sup>16</sup> Lugossy Emma : 77 Leánytánc. Bp. 1952. 86. l.

<sup>17</sup> Igaz Mária fent i. hely.

<sup>18</sup> A Magyarság Néprajza IV. k. Bp. é. n. 95. l.

<sup>19</sup> A Magyarság Néprajza IV. k. Bp. é. n. uo.

<sup>20</sup> Morvay Péter szíves szóbeli közlése.



hárman s így keletkezett az új táncos gyermekjáték.<sup>21</sup> Réthei Prikkel Marián is a gyermek játékokban és szokásokban látja a régi tánc hagyományok megtartóját, melyekben kiveszett táncok nyomait kereshetjük.<sup>22</sup>

Különösen becsesek ezek között a gyermekjátékok között az ünnepi alkalmakhoz, határozott időponthoz kötött játékok. Igen jó példa erre Dél-somogyban, a drávamenti horvátságnál szokásos *húsvéti körtánc*, mely falunként mind szövegben, mind dallamban egymástól elütő. Húsvét első napján kezdődik a gyermekek tánca és húsvét másodnapján v. fehérvasárnap végződik. Öten-hatan járják, körben, a kezek láncszerű kapcsolásával. Máskor sohasem gyakorolják.<sup>23</sup> Az énekben szó van a faültető Jánosról, akinek kezéből kiesik a könyv, melyet Anna megtalál és azt mondja, hogy János házasodik, Anna készítse a kelengyét. Ezekből kétségtelen a táncos játék összeházasító jellege.



Gyermeklakodalom Szadán (Pest m.) Esküvői menet (1941).  
A Néprajzi Múzeum fényképgyűjteményéből (Gönczi S. felv.)

A gyermekek minden alkalmat megragadnak a tánc gyakorlására. A felnőttek multságait is utánozzák. Így keletkezett a gyermeklakodalom játéka, melyet több helyről ismerünk. Ebben a játékban gyakorolják a táncokat, fejlesztik tánc tudásukat. Galgamácsáról, Vácegresről, Szadáról (ld. kép), Úriból,<sup>23/a</sup> Somogyból Kálmáncsáról,<sup>24</sup> Hajdúságból Tiszacsegéről<sup>24/a</sup> ismerjük. A játékban

<sup>21</sup> Saját gyűjtés Rákoskeresztúron.

<sup>22</sup> R. Prikkel Marián fent i. műve, 72. l.

<sup>23</sup> Gönczi Ferenc fent i. műve, 112. l.

<sup>23/a</sup> A Pest megyei Uriban 1957-ben a szülők rendeztek nagyszabású gyermek-lakodalmat gyermekeiknek. Itt a „nyoszolyóasszonyok” régi főkötőket viseltek. A lakodalmasszonyok végigment a falon. Az egyik szülő házában úszon volt, s utána kis táncmultság rekesztette be a lakzat. (Filep Antal egyetemi hallgató szíves közlése).

<sup>24</sup> Morvay-Pesovár i. m. 37. l.

<sup>24/a</sup> Kovács Péter muzeológus Tiszacsegén 1922–24-ben 10–12 éves korában maga is részt vett, mint kis vőlegény a gyermeklakodalomban. A falu szélén egy nagy fűzfa alatt volt az esküvő, melyen a templomi orgona-fújtatók szerepeltek, mint pap, kántor és kurátor. Tréfás esketés után otthon, a szénaboglyák között elseper helyen



Galgamácsán végig utánozzák a lakodalmat. Van menyasszony vőlegény, vőfély, pap, aki tréfásan megáldja a fiatal párt. Az esküvő után táncrea kerekednek, csárdást, *buktató*s táncot, *sergőst* járnak harmonikára, végül körbeállnak és menyasszonytáncot járnak. (Ld. a rajzokat.)

„Az énekes táncos gyermekjátékok addig csiszolják, alakítják a leány mozgását, hogy mire leánnyá érik, valósággal művésze a táncnak.”<sup>25</sup> A legtöbb szokás, melyet a gyermekek játékszerűen végeznek, táncsal jár: Böjti falujárás, pünkösdi köszöntés, májusjárás, lilázás, ludasjáték. Húsvétkor Kalotaszegen nincs olyan lány, aki az ún. „öntöző mulatság” alkalmával ne táncolna. Ez az egy alkalom, ahol kivétel nélkül minden lányt megtáncoltatnak.<sup>25</sup>

A gyermekek a tánc gyakorlására és a maguk szórakozására külön gyermek-mulatságokat rendeznek. Ilyen mulatság a farsangban szokásos gyermekbál, melyet különféle néven neveznek: *duda* (Kartal, Pest m.), *citera* (Galgamente), *kisívó*, *ívó* (Váckisújfalu, Pest m.), *Kismuzsika* (Bajna, Esztergom m.), *kicsik tánc*a (Kalotaszeg).

Aszódon a gyermekek künn az utcán gyülekeztek össze táncmulatságra és úgy táncoltak dudára, de még a kocsmába és házaknál is fogadtak dudást a gyermektáncosokhoz. Citerára is táncoltak régen a gyermekek. Húszan is összegyűltek István napkor, karácsony másodnapján és úgy mulattak egymás közt gyakorolva a felnőttektől eltanult táncokat.<sup>26</sup> Hévízgyörkön volt egy Harányi Mihály nevű tehénpásztor, dudás, akit a gyerekek megfogadtak táncukhoz. Később voltak *citerák* (házaknál tartott gyermek bálók.) Csárdást, bukóst (guggóst) jártak, amit az asszonyoktól tanultak. Nyolc–tíz éves korban volt citera, 13–14 éves korukban már a kocsmába mentek.<sup>27</sup> Bajnán (Esztergom m.) a 15–16 éves leánykák *kismuzsikában* tanultak táncolni, miután már bálokban látták a táncokat. Egy két cigány muzsikált nekik.<sup>28</sup> Általában régebben, az első világháború előtti időben, dudára táncoltak a gyerekek a részükre megrendezett mulatságokban. Nógrádkövesden egy Kercsik József nevű juhász volt a dudás. Farsangkor 80 gyerek is összegyűlt dudára táncolni és 10 krajcárt adtak fejenként a dudásnak, akinek így 8 frt. volt a bére és ezért három éjjel, három nap fújta a dudát Bévizi kőműves házában. Helyiségért 5–5 krajcárt fizettek. Csak lassú és gyors csárdást jártak.<sup>29</sup> Mint gyermekek legjobban kedvelték a dudával fújt nóták közt:

*Tulsó soron esik a dara,  
Ne menj arra Citera Tera,  
Besározod sárga papucsod,  
Nem csókol meg Jancsi sógorod!*

volt a lakodalmi tánc. Ital libapezsgő volt, amit üvegekbe tettek s oda-oda csapdosták az üvegeket, hogy a mulatság annál nagyobb legyen. A pezsgőből útközben meg-meg állva nagyokat ittak. Kukoricaszárból készített hegedű és lopótőkből csinált tambura ún. tőkeitera voltak a lakodalmi zeneszerszámok. P. Tót Margit volt a menyasszony, Kovács Pista (ma férfi szabó) volt a vőfély, Kovács Zsiga (ma gátőr Tiszakeszin) volt a násznagy a víg táncsal járó gyermeklagzában.

<sup>25</sup> *Lugossy* Emma i. m., 5, 6. l.

<sup>26</sup> *Stefanik* István (1948-ban 92 éves) aszódi földműves adatközlése.

<sup>27</sup> *Békefi* Jánosné, Gyetván Teréz (1949-ben 50 éves) hévízgyörki asszony adatközlése.

<sup>28</sup> Gáspárné, Strbek és Farkasné, *Lugossy* Emma adatközlői Bajnán.

<sup>29</sup> *Csikán* Dezső (1948-ban 77 éves) gépész 12 éves korabeli visszaemlékezése.



Alkalmilag az utcán, játszókon, udvarokon, libalegélőkön ötletszerűen rendeztek rögtönzött táncgyakorlatokat egymást tanítgatva és együtt gyakorolva a táncot.



Galgamácsai gyermeklakodalom (Pest m. 1948).  
(Dudás Juli népművész színes rajzai után)





A nehezebb táncokat küzködve tanulták, s ezért elrejtőzve gyakorolták ezeket. Az istállóban, pajtában seprűvel, földbevert vasvillával gyakorolták a táncot, sőt a lófarkába is megkapaszkodtak, mikor a hátravágóست gyakorolták.<sup>30</sup> A fiúk, különösen a szolgalegények az istállóban gyűltek össze s megtanították egymást a táncokra. Aki jó táncos akart lenni, híres táncosoktól tanult. Az ároktői Eszláriak (juhászok) jó táncos hírében állottak. Eszlári bácsi tanította a 40 év körüli juhászokat.<sup>31</sup>

Hogy megkönnyítsék a tánc gyakorlását, seprűnyéllel vagy bot segítségével táncolják pl. a leányok a „bukós” páros táncot Gyöngyöshalászon, amikor a bot v. seprűnyél helyettesíti a legényt. A gyors páros táncban (Kótaj, Szabolcs, Havadtó, Erdély) az *átdobást*, a *forogatást*, a *vetőllőzést*, vagyis azt a motívumot, hogy a leány a legény egyik oldaláról a másikra átperdül, az asztal szélénél, arra támaszkodva gyakorolják. Mire mulatságba mennek, a lányok ugyancsak jól járják a páros táncokat, de ettől az időtől kezdve már legényekkel együtt táncolják.<sup>32</sup>

A fő tánctanulási idő a gyermekkor. Mire legénysorba kerülnek vagy eladók lesznek, jól tudnak táncolni, de a tánctanulás akkor sem szűnik meg. A felnőtt ifjak a nehéz táncokat bizonyos alkalmakkor idősebb jótáncosoktól szívesen tanulják. Székely falvakban például a házépítő kalákák alkalmával jól kell tudni a legényest, csüördögölőt, amivel a csűr vagy az új ház földjét letáncolják.

Marostordában, Nyárádszeredán és Szovátán 1920-ból származó adatok szerint<sup>33</sup> voltak ún. *mesterek*, akik vállalták a csüördögölő tanítását olyan alkalommal, mikor új házat építettek és a padlóját le kellett döngölni vagy az új csűr szérűjét táncal letapostatták. A mesterek a faluban a legjobb táncosok voltak és a gazdák meghívták őket a tánc tanítására. A legények szívesen jelentkeztek a csüördögölésre. Ők fogadták a cigányt, a gazda ellátta a mestereket étellel itallal és a mestereknek privilégiumuk volt, hogy a táncmultságokban fizetés nélkül vehettek részt. Kiváló mesterek voltak 1920-ban Jeremiás Márkus, Kacsó Pista, Király Sándor, Kása Sándor 28—30 év körüli földművesek. A legények a mestereknek a tánctanítás fejében erdei munkában, favágásban, mezei munkában, kaszálásban, aratásban, cséplésben segítségére voltak. A mestereket más falvakba is hívták tánctanításra. Nyárádmentén Csíkfalván, Márkodon, Nyárádremetén, Kendőn, Nyárádmagyaróson, Nyárádsellyén tanították a mesterek a csüördögölőt, de Marostordában még Sárpaták, Gernyeszeg, Nagyerne voltak azok a községek, ahová elhívták a nyárádszeredai és szovátai mestereket táncot tanítani.

Marosszéken a hetivásárokon összejöttek a legények s megbeszélték a táncokat. Esküvő előtt a legénybúcsún volt nagy legénytánc. Volt még több kaláka tánc. Amikor learatták a gabonát, az erdőből be kellett hordani a gazda fáját, trágyát kellett hordani a szántóföldre vagy házépítéshez követ hordtak, a gazda meghirdette a kalákát s ez mind táncal járt. A mesterek nagy tiszteletben részesültek s nekik a legények rendeztek kalákát, mulatságban étellel itallal ellátták őket. A táncrendezésben a mesterek csak a cigányt dirigálták. Intettek a cigánynak s aszerint húzta a nótát. Egyéb szerepük

<sup>30</sup> *Pesovár* Ferenc: Tyukod táncai és táncélete. (A Néptáncosok Kiskönyvtára 9—10. sz.-ban) Bp. 1954. 9. l.

<sup>31</sup> *Igaz* Mária fent i. műve. 8. l.

<sup>32</sup> *Lugossy* Emma fent i. műve. 7. l.

<sup>33</sup> *Timár* Jenő 69 éves hajógyári munkás, aki 14 évig élt Nyárádszeredán, szíves szóbeli közlése.



nem volt, a rendezést a legények intézték, tánc közben azonban a kurjongatásokat a mester vezette. Ezekben a falvakban tánciskola sohasem volt, ezt semmire sem becsülték.<sup>34</sup>

A ház földjének letáncolására Szabolcsból is van adatunk. Demecseren, ha új házat építettek, fiatalok jelentkeztek a földes ház letáncolására. A gazda fogadott cigányt és süteményekkel kínálhatták a táncosokat, akik a földet táncukkal jól leverték.<sup>35</sup> Tiszakécskén voltak a *padkaporos bálók* az új ház felavatása alkalmával. Addig nem mentek be a házba, míg ezt a mulatságot meg nem rendezték. Ez még a háború alatt megvolt. A ház földjét előbb ledöngölték, azután kértek engedélyt a multság rendezésére és a bálrendezők hívogatták a legényeket és lányok a ház földjének letáncolására. Pásztorok is szívesen részt vettek a táncban, pásztortáncokat jártak tapsolva, a *térgyüket* veregetve énekelték :

*Leégett a cserepcsuri cserény  
Beleégett szegény barna legény  
Beleégett gyócsinge gatyája  
Beleégett kivarrott subája.*

Reggelig is eltartott a tánc s akkor már olyan sima volt a föld, mint a beton. A legények ezen a mulatságon nézték a pásztorokat és megtanulták a pásztortáncot, ami tánckinsüket új táncal gyarapította.<sup>36</sup>

A ház földjének letaposása jó táncalkalom volt Szatmárban is. Tyukodon volt *taposó bál*, ami a gyerekek tánctanulásának és gyakorlásának egyik lehetősége volt. Mikor az új ház felépült, meghordták a szobákat földdel s táncal letaposták. A házigazda zenészeket fogadott, meghívta a fiataltságot, elsősorban az ismerősöket és a táncos munkából „szabad bál” kerekedett. Legutóbb a gépállomás talajának letaposásakor rendeztek taposó bált.<sup>37</sup>

A pásztorok egymástól tanultak táncolni, de a falusi legények új táncokat leginkább a pásztoroktól tanultak. Gyurkó Pál (1950-ben 82 éves) Újhatvanban élő kanász, aki még most is ügyesen eljárja a sapka körül, botját forgatva a kanásztáncot, fiatal korában Losoncon Kokó Józsi öregkanásztól tanulta a táncokat. Akkor még nagy összejöveteleket rendeztek a pásztorok, kanászok farsangban, *háromnapokkor* és sokat táncoltak.

Váralján (Tolna m.) az öreg Dömötör juhásztól tanulták meg a fiatalok a hátravágóst. A karádiak is és nyomukban a törökkoppányiak pásztoroktól

<sup>34</sup> Timár J. szerint a csüördögölőnek 42 nehéz figurája van. Ezeket tanulni kellett s ezért volt szükség táncmesterekre, akiket Nyárádszeredán egyszerűen mestereknek neveztek. Mielőtt a csüörökben és házakban a táncal való döngölést elvégezték, a csűr és ház földjét a döngölésre előkészítették. Kisebb csomókban rakták le a földet szalmával, pelyvával összekeverve és kézi döngölővel ledöngölték. Azután eresztették rá a táncolókat. 50–60 cm-t sülyedt a ledöngölt föld egy éjjeli tánc után. Ha 10 cm-t sülyedt, pelyvánélküli agyaggal rakták meg. Ez már olyan kemény volt, mint a kőszikla. A döngölőtáncnak is, mint minden kalákába járt táncnak, kalákatánc volt a neve, maga a tánc csüördögölő. A táncban résztvevő ifjak 17–19 évesek voltak. Volt egy legényvezető köztük, aki 1–2 társával értesítette legénytársait s minden legény a szerepét. „Döngölünk Nagy Istvánnál!” így tudatták egymást. Csak csüördögölőnek mondták a táncot és Marosszéken külön nótája van. Nagy híre volt az egész Nyárád mentén a szeredai táncnak.

<sup>35</sup> Kővári Gusztávné, Lengyel Mária 78 éves középparasztasszony közlése.

<sup>36</sup> Tót József tiszakécskei 43 éves pásztor, volt csikós, jelenleg budakeszi gulyás szóbeli adatközlése 1957.

<sup>37</sup> Pesovár Ferenc : i. m., 10. 1



tanulták a kanásztáncot, melyet a Galgahévíziek is megtanultak. Ma már a táncegyüttesek útján országszerte elterjedtek a pásztorok táncai.

A pásztorokkal leginkább a tanyai cselédek kötöttek ismeretséget, mikor a pásztorok bejöttek a tanyai mulatságokra. Ez jó alkalom volt arra, hogy tőlük táncokat tanuljanak. A pásztorok és a pusztaiak együtt mentek be a faluba. Pl. Kálmáncsán együtt táncoltak a „pógárok”-kal. Ilyenkor a virtuóz pásztortáncokat szinte művésziprodukciónak nézték és értékelték a falubeliek.<sup>38</sup>

A hagyományos táncokat némely faluban az öregektől megtanulták egyes élelmesebb jó táncosok és tovább adták a fiataloknak. Így pl. Szatmár-ökörítón 1900-as években odavetődött egy Tarnóci nevű táncmester, aki az öreg Kajus Józseftől megtanulta a régi táncokat, a fergetegest és a többi jó régi táncot, s ő tanította az ököritői fiataloknak. Dauda Jenő félkezü cigány is jó falusi táncmester volt Ököritón. Pl. ő tanította a *mérges táncot*, amit körbehaladva járnak, közben összeverve a bokákat.

Kevésbé voltak azonban a modern táncokat tanító táncmesterek. A tánciskolák csak az első világháború utáni időben kezdtek a falvakban szélesebb körben elterjedni, de még akkor is sok falu volt, ahol nem pártolták a tánciskolákat. Az első táncmesterek az iparosság köréből kerültek ki, különösen a városok közelébe eső falvakban. Így például Székelyföldön, ahol alig van falu, melyben a táncmestereket elismerték, Sepsiszentgyörgyről farsangban kiment Sepsibedekre és a környező falvakba a táncmester és hetenként kétszer tartott falunként felváltva tánciskolát. Főtánc volt a francia négyes 32 figurával. Fejenként 2 frt-ot fizettek a tanfolyamra.<sup>39</sup>

Oroson és Demecserben (Szaboles m.) negyven éve volt először táncmester, aki rezgőt, kreipolkát, hopszpolkát, francia négyest, vanszteppet, körmagyart tanított, de ezt csak egyszer mutatta és ráhagyta a táncosokra, akik jobban járták, mint ő és a lassút, frisset, forgóst szívesebben táncolták.<sup>40</sup> A sárközi Decsen is csak 40 éve működött Bödő és Szilágyi táncmester, akik tanították az új táncokat kezdőknek 70 frt, haladóknak 50 frt tandíj fejében, azonban az idősebb, jó táncosok: Erdő Pista és Dávid Mihály csak tiszteletből tanították a fiataloknak a hagyományos táncokat.<sup>41</sup>

A Galga mentén is csak újabb időben kerültek táncmesterek a falvakba.<sup>42</sup> Acsán csak az első világháború után, 1919–20-ban volt táncmester, aki az új táncokat tanította. Babka Anna volt az első táncos a tánciskolában.<sup>43</sup> Nógrádkövesden még később volt tánciskola, csak 1943 körül került táncmester a faluba. Más volt a tánctanulás helyzete a szomszédos Becskén, ahol sok volt az iparos és ezek közül Mészáros Mihály vállalkozott, mint táncmester, a tánctanításra. Ő szabómester volt. Mikor Csikán Dezső (1948-ban 77 éves) gépész 12 éves gyerek volt Cserhátszentivánban, Nagyszécsényből Kállai Dénes szabó jött oda táncot tanítani és tartott tánciskolát, melynek végeztével *próbabált* rendeztek. Vocelka Árpád suszter ment Cserhátszentiványba táncot tanítani és onnan Becskére tette át tánciskoláját. Padegattát, mazurkát,

<sup>38</sup> Madcz László: Somogy táncélete. Morvay–Pesovár: Somogyi táncok c. munkájában. Bp. 1954. 48. l.

<sup>39</sup> Simon Béla 78 éves sepsibodoki fműves közlése, aki feleségével együtt részt vett a táncanfolyamon.

<sup>40</sup> Kővári Gusztávné, Lengyel Mária (1957-ben 78 éves) középparasztasszony szíves szóbeli adatközlése. Demecser.

<sup>41</sup> Világos Jánosné 61 éves földműves asszony adatközlése 1957. Decs.

<sup>42</sup> A galgamenti adatok Lugossy–Gönyey gyűjtéséből származnak. A kézirat a Népműv. Intézetben és a szerzőknél van kiadásra várva.

<sup>43</sup> Szlovák Jánosné (1948-ban 72 éves) adatközlése Acsán.



francia négyest, körmagyart, lassút, gyorsat, sima valcert és polkát tanított s ezzel kiszorultak a hagyományos magyar táncok. „Nándor, Szanda, Surány, Herencsény, Szügy és Mohora mind aludt.” Ezek nem tanulták meg az új táncokat, melyeket Becskén és Bercelen jártak, mert itt több az iparosság. Ott ellenben csak a csárdás ment és megy még ma is a parasztságnál (1948).<sup>44</sup> Bagon sem volt 1938—40-ig tánciskola. Akkor jött be ott a fox és a tangó meg a többi városi táncok.<sup>45</sup> Turán is mintegy 40 éve került be a fox, amit az iparosoktól tanultak, mert tánciskola nem volt.<sup>46</sup>

„A táncmesterek nagyobbára a városi konkurrencia miatt szorulnak le vidékre, s terjesztik a „kultúra”-t, iparszerűen űzve romboló munkájukat. A magyar táncot sem nem ismerik, sem pedig tanítani nem akarják. Nem is taníthatják, mert erre lelkük is, fizikumuk is alkalmatlan.”<sup>47</sup>

Mennyivel különb tánciskola volt ezeknél az, melyet *Györffy István* olyan jóízűen írt le a Nagyikunsági Krónikában: Tánciskola a dűlőúton fejezetében, melyben leírja Egres Kis Lajos híres táncos tánctanítását Hagymási Márton elbeszélése alapján.<sup>48</sup>

Ezzel összegezhetjük is a falu táncstanulásának körülményeit; a táncstanulásra a következő lehetőségek adódnak:

1. Ellesni a táncokat a jó táncosoktól multság, tánc alkalmával.
2. A felnőttek a gyermekeknek külön multságot rendeznek és zenészeket fogadnak, hogy tanulják és gyakorolják a táncokat, amiket eltanultak.
3. Jó táncosok tanítják tudatosan a tanulni vágyókat.
4. Ritkább esetekben falusi táncoktatók, táncmesterek igyekeznek ellesni a falu táncait és tánciskolájukban tanítják. A tánc gyakorlására különböző módokat találnak, a táncalkalmakon kívül, olyankor is, mikor más nem is látja őket.

A falu táncéletét döntően irányítják azok a jó táncosok, akik példamutatósukkal nemcsak kiváló táncosai, hanem alkotói is ennek a művészetnek, új formákkal gazdagítva a falu táncait, alakítják a táncstílust és táncolási módot. Akik ellesik, megtanulják a szép és jó táncolás módját, gyermekkoruktól kezdve minden alkalmat megragadnak annak gyakorlására, még felnőtt korukban is.

## COMMENT ON ENSEIGNE LA DANSE AUX VILLAGES?

par *S. Gönyey*

Les paysans hongrois se transmettent de génération en génération leur patrimoine chorégraphique. Dans la plupart des villages, jusqu'à ces derniers temps, il n'existait pas d'écoles de danses. Les parents enseignaient eux-mêmes à leurs enfants en bas-âge les éléments des danses populaire car il était très important, surtout pour les filles en quête de mari, de bien savoir danser. Les paysans méprisent tant soit peu ceux ou celles qui ne dansent pas ou le font maladroitement.

Les enfants singent d'abord les grandes personnes, s'enseignent mutuellement et s'essayaient aux pas et figures. Les jeux dansés des enfants sont très utiles comme exer-

<sup>44</sup> *Csikán* Dezső (1948-ban 77 éves) gépész adatközlése. Bereel (Nógrád m.).

<sup>45</sup> *Deme Köncöl* Mihályné, *Horvát* Borbála (1948-ban 54 éves) adatközlése. Bag.

<sup>46</sup> *Jenei* Istvánné, *Szilágyi* Mária (1948-ban 55 éves) adatközlése Turán.

<sup>47</sup> *Molnár* István: Magyar táncagyományok. Bp. 1947. 8. l.



cices. Le folklore hongrois contient d'innombrables danses enfantines. Parmi elles plusieurs sont les survivances d'anciennes coutumes populaires.

De nos jours, les enfants copient également les danses des grandes personnes ; par exemple, les noces d'enfants, etc. Même à un âge plus avancé les paysans restent leurs propres maîtres de danse, apprennent les uns des autres, imitent les bons danseurs, copiant leurs pas et leurs figures dont la plupart sont improvisés.

Il y a des occasions qui permettent facilement ces exercices. Ainsi chez les «Székely» aux confins de la Transylvanie, dans certains villages les meilleurs danseurs enseignent la danse au cours de travaux en commun, surtout de la construction de maisons. Tout en dansant les gars tassent les fondements, c'est pour cela qu'on appelle la danse : csürdögölő (tchuredeungeuleu), on en connaît 30 à 40 variantes et elles donnent occasion à d'amicales et spontanées compétitions.

Depuis la première guerre mondiale les danses modernes pénètrent de plus en plus profondément dans les villages. On organise des cours de danse, grâce auxquels les danses nouvelles occupent, à côté des danses populaires, une place toujours plus prépondérante dans les bals et soirées dansantes de village.



## TARTALOM

<i>Dienes Gedeon</i> : Reformtörekvések a balett történetében .....	3
<i>Mary Clarke</i> (London): Az angol balett a háború óta .....	13
<i>Szenthegyi István</i> : Vázlatok a magyar balettzenéről .....	18
<i>Körtvélyes Géza</i> : A balettesztétikai kutatás néhány problémája .....	31
<i>Albrecht Knust</i> (Essen): A táncírás mai helyzete és jövő perspektívái.....	38
<i>Lugossy Emma</i> : A tánc lejegyzésének módszere koreográfiai elemzés alapján ..	44
<i>Vitányi Iván</i> : Gondolatok nemzeti tánc kultúránk kialakulásáról .....	52
<i>Kiss Lajos</i> : A bukovinai székelyek tánczenéje .....	67
<i>Andrásfalvy Bertalan</i> : Uradalmi cselédek és pásztorok tánc hagyománya Tolna és Somogy megyében .....	89
<i>Béres András</i> : Hortobágyi pásztortáncok .....	95
<i>Varga Gyula</i> : Játékos-dramatikus táncok Biharban .....	106
<i>Karsai Zsigmond</i> : Táncalkalmak és táncos szokások Lőrincrévén.....	117
<i>Gönyey Sándor</i> : Tánc tanulás falun .....	133











Ára: 35,— Ft